أصواتٌ سعودية

في القصة القصيرة

أحمد فضل شبلول

الناشـــر
دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع
اسكندرية ــ ت : ٥٣٥٤٤٣٨

((كم نبدو رائعين حين ننسى ذواتنا بعض الوقت

ونجهد أنفسنا في سبيل استقصاء عطاءات الآخرين

ونتلمس ملامح الإبداع لديهم))

فوزية الجار الله

مقدمة

عدة سنوات قضيتها للعمل في المملكة العربية السعودية في مجال الإعلام والطباعة والنشر، شاركت خلالها في إعداد الطبعة الأولى من معجم الأدباء والكتاب (السعوديين) وفي إعداد دليل مؤتمرات وندوات المملكة، وفي الموسوعة العربية العالمية، وفي معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين و .. غيرها من الأعمال التي زادتني اتصالا وقربا من واقع الحركة الأدبية السعودية ورموزها المختلفة في الشعر والقصة القصيرة والرواية.
كما كان لارتيادي لندوات النادي الأدبي بالرياض ومحاضراته المستمرة ، وصلتي الوثيقة بعدد من الأدباء والنقاد السعوديين وغير السعوديين فرصة أخرى للاقتراب من هذا الواقع الأدبي، فضلا عن متابعتي المستمرة للصفحات والملاحق الثقافية والأدبية اليومية والأسبوعية للصحافة السعودية، باتجاهاتها المختلفة، وما تنشره لأدباء ونقاد من مختلف أقطار الوطن العربي .. كل هذا أسهم في رؤية المشهد الأدبي السعودي عن قرب، وفي التقاط بعض ملامحه، والوقوف على بعض أسراره ودقائقه .

وكانت النية متجهة لإصــدار كتـاب يحمـل عنـوان « أصـوات أدبية من مصر والسعودية » حيث كنت غير منقطع عــن متابعـة ما يصدره معظم أدبائنا في مصر ، بل كنت في كثير من الأحيـان أكتب وأنوِّه بما يصـدره بعض الأدبـاء المصريين في الصحافـة السعودية إما في صورة أخبار أدبية ، أو في صورة عرض وتحليـل لما يصدره الأصدقاء في مصر .

وعرضتُ الفكرةَ على الناقد الأدبي المعروف الأستاذ الدكتـور منصور الحازمي ، رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعـة الملك سعود ، وعضو مجلـس الشـورى ، فتحمَّس لها ، وكتب قائلا: ((اطلعت على مسودة كتابكم « أصوات أدبية مـن مصـر والسعودية » فوجدته مشوقا ورصينا في نظراته النقدية وسلسـا في عرضـه وأســلوبه ، وأعتقـد أنهـا فكـرة جيـدة للتعريـف والتوليف، ولو أن إخواننا الأدباء المصريين غنيون عـن التعريـف هنا في بلادنا، إذ هم المادة المفضلـة التي يقتـات عليهـا الشـباب منذ وقت طويل، ومنذ كان روادنا شبابا ، أما المهم ومـا نشـكو منه على الدوام فهـو الجهـل شبه المطبق بأدبنـا وأدبائنـا خـارج الحدود، وأعتقد أن كتابكم سيسهم في سد هذه الثغـرة، وأتمنـى

مستقبلا أن تفكر في وضع كتـاب خـاص للقـارئ المصـري عـن أدب وأدباء المملكة، وقد حاول ذلـك الدكتـور يوسـف نوفـل، ولكـن مؤلفاته، للأسـف سـقطت وكسـدت لطغيـان الجـانب التجاري عليها .

وإنـي لأرجـو لـك التوفيـق في مشـاريعك القادمـة إن علـى المستوى الإبداعي، وإن على مستوى الدراسة والنقد) .

وبالرجوع إلى ما نشرته من دراسات أدبية ونقدية، وجدت أن الأمر يلزمه شيء من الترتيب والتصنيف والتنظيم ، فرأيت أنه لابد من فصل الأنواع الأدبية عن بعضها البعض ، واكتفيـت في هـذا الكتـاب ــ كمـا يحمـل عنوانـه الآن ــ ببعـض الأصـوات السعودية في القصـة القصيرة، وهـي ليسـت بطبيعـة الحـال كـل الأصـوات الأدبيـة في عـالم القصـة بالمملكـة الآخـذ في النمـو والازدهار ، ولكنها من ناحية أخرى تمثل العديد مـن الاتجاهـات الأدبيـة والفنيـة، وتحمـل في حناجرهـا صـورة عامـة للمشـهد القصصي السعودي المعاصر .

لقد احتـوى الكتـاب علـى دراسـات أدبيـة ونقديـة في أعمـال أربعة عشر قاصا وقاصة من المملكة العربيـة السـعودية ، رتبـتُ أسماءهم ترتيبا معجميا، ينتمون إلى جيلين متعـاقبين، بعـض هـذه

الأصوات صدر لـه مجموعـة قصصيـة واحـدة ، والبعـض الآخـر صدر له أكثر من مجموعة، وهناك من لم تصدر له مجموعـة حتـى الآن.

والأمر اللافت للنظر ولوج المرأة السعودية هـذا العـالم الأدبي الجليل بقوة واقتدار ، بعد أن كان مقصورًا على الرجل وبخاصـة في جيل الرواد ، حيث لم نسمع عن امرأة كتبت القصة القصيرة في جيل المؤسسين من أمثال : أحمد السـباعي وحـامد دمنهـوري وعبد القدوس الأنصاري وحمزة بوقري وغالب حمزة أبـو الفـرج وسعد البواردي .... وغيرهم .

ومع انتشار تعليم المرأة السعودية وخروجها للعمـل والسـفر ، والسماح لها بالكتابة في الصحف والمجلات ، ومتابعتها للأنشـطة الأدبية والثقافية المختلفة ، بدأ يظهر صوت المرأة في عالم القصـة القصيرة، وبدأت تعبر عن نفسها وعن المجتمع الـذي تعيـش فيـه تعبيرا أدبيا راقيـا ، ويتـابع هـذا الكتـاب أعمـال أربـع كاتبـات سعوديات هن : رقية الشبيب وشريفة الشملان وفوزية البكـر ، وفوزيـة الجـار الله الـتي اقتبسـنا تعبيرهـا الأدبـي الراقـي ليكـون مفتتحا لهذا الكتاب . وقد ظهرت في الآونة الأخيرة كتب نقدية قصرت جهودها على الأعمال القصصية للمرأة السـعودية مثـل

كتاب «معادلات القصة النسائية السعودية، دراسة نقدية وبلوجرافيا وأنموذج» لراشد عيسى، وكتاب «من أدب المرأة السعودية المعاصرة» لعبد الكريم بن حمد الحقيل، وكتاب آخر لخالد محمد غازي عن كاتبات القصة السعودية ، كما ظهرت مقالات متخصصة في هذا المجال للدكتور محمود الحسيني نشرها أثناء عمله بالمملكة، فضلا عن تناول الأعمال القصصية لهن في الكتب التي تناولت الإنتاج الأدبي القصصي السعودي بعامة مثل كتاب «القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية» للدكتور محمد صالح الشنطي، وكتاب «القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية بين الرومانسية والواقعية» للدكتور طلعت صبح السيد، وغيرها من المؤلفات.

وقد يعتقد البعض أن شبهة المجاملة تحوم حول تلك الدراسات التي أقدمها في هذا الكتاب، ولكني لا أعتقد ذلك . بل إن بعض هذه الدراسات قد أغضبت ـ في حينه ـ عددا من القاصين والقاصات، وبخاصة هؤلاء الذين ظنوا أنني سأجاملهم ـ لغرض ما ـ ففوجئوا بأن ما يفترضون وجوده ليس موجودا، بل إن واحدًا ممن تناولت أعماله الأولى في هذا الكتاب غضب غضبا شديدا، وأوقف نشر أعمالي في المجلة التي يشرف على تحريرها،

وأرسل في طلب كتابة دراسة أخرى عن مجموعة جديدة (ستصدر له) أضعه فيها في مصاف (يوسف إدريس)، وبطبيعة الحال لم أفعل.

ويبدو أن حساسية بعض الأدباء تجاه النقد مازالت مرتفعة بعض الشيء، وهم معذورون في ذلك ، لأنهم في النهاية بشر لا يستطيعون الفصل بين الذات والنص ، ولا يعتقدون في فكرة «موت المؤلف» ولكن من ناحية أخرى ليس من دور النقد أن يربت على كتف الأديب ، وبخاصة بعد أن يتجاوز مرحلة (الطبطبة) ويبدأ في امتلاك أدواته وينتقل إلى مرحلة المواجهة، مواجهة النفس ، ومواجهة النص ، ومواجهة المجتمع ، ومواجهة النقد عن طريق التجويد والتثقيف والاستمرارية .

وأخيرا ، آمل أن تكون دراسات هذا الكتاب ، وخاتمته، قد قامت بدورها في إلقاء الضوء ، والتعريف بالجهود المخلصة التي يبذلها عدد من الأدباء في بقعة غالية من وطننا العربي هي المملكة العربية السعودية .

أحمد فضل شبلول

٢١ربيع الأول ١٤١٧هـ (٥ أغسطس ١٩٩٦م)

تركي ناصر السديري
وعالمه القصصي العجيب

« قصص تركي ناصر السـديري تجليات قلـم لا تحتـاج إلا إلى تجليات قارىء » هذا ما قاله النـاقد الدكتـور عبـد ا لله الغذامي عن المجموعة القصصية «حادي بادي » لمؤلفها تركي السديري.

إنها قصص « تتوشح أوشحة القصيـدة العصريـة ذات الكثافـة الرؤيوية والصور الضبابية الـتي قـد تحجـب وجهها عـن المتلقـي الـذي يكتفـي بـالقراءة الأولى للقصـة ، ولا يعـرف المعانـاة الـتي أملت نفسها على الكاتب، ولكنه عند تكرار القراءة تنزاح عنـه الضبابية رويدا رويدا» هذا ما قاله الشيخ عبـد ا لله بـن إدريـس رئيس النادي الأدبي بالرياض الـذي أصـدر المجموعـة القصصيـة «حادي بادي » عام ١٤١٢هـ / ١٩٩١م .

وحقيقة فإن القصة القصيرة جدا عند تركي ناصر السـديري ، لا تقرأ مرة واحدة ، ولكنها تحتاج إلـى أكـثر مـن قراءة، وإلـى

أكثر من منظور. إننا نجد في « حادي بادي » ثلاثة وثلاثين نصًّا إبداعيا تنوع بين القصة القصيرة جدا ، أو الأقصوصة ، والقصة متوسطة الطول، والخواطر الأدبية التي لا ترقى إلى مستوى القصة القصيرة. وتتميز هذه النصوص بأنها شديدة التركيز، شديدة التكثيف، تلعب اللغة فيها دورا إيحائيا، وتقل فيها فرصة الحوار، فنراه ينعدم تماما في بعض النصوص، ويتصاعد الرمز أحيانا، ولكنه على أية حال رمز في غاية الشفافية، كما في قصة «النهر» حيث نجد الرمز السياسي يبرز بقوة .

إن عالم الحلم والهواجس والطفولة من أهم معالم هذه النصوص، حيث نقرأ النص وكأننا نشاهد حلما أو نكتشف عالما من الأحلام الوردية حينا، والمزعجة أحيانا أخرى. لذا فكثيرا ما نلتقي بعوالم فنتازية في نصوص السديري القصيرة، وكثيرا ما تفاجئنا النهايات بما ليس متوقعا، وبأسلوب يجعلنا نتساءل أحيانا، هل هذه قصة قصيرة، أم حلم عابر، أو رؤية أدبية لأحداث يومية، أم رؤية فلسفية لأشياء نمر عليها، ولا تلفت انتباهنا ؟؟

إن هذا الأسلوب الفنتازي يجعلنا أمام عوالم مدهشة . يقول الكاتب في قصة « اللعبة » :

(خرجت من فمي نار أشعلت شعر رأس المدير، مكتبه، أوراقه، حقائبه، الدود المخبأ في حجرته .. بعد أن أفقت من الحلم، لم أجد أصابعي في يدي، قرضتها الدودة التي خبأها المدير في ورقة الشهادة) .

إنه عالم عجيب يقدمه لنا الكاتب، حيث ينطلق مع الواقع، ويحلق بقارئه إلى آفاق غير مألوفة وغير متوقعة أيضا، لذا فالشعور بحيادية النص رغم معالجته لبعض المشكلات الاجتماعية ومحاولة الغوص في نفسية الشخصيات، هو المحصلة المتوقعة بعد القراءة، ولعل السبب في ذلك يعود إلى إعمال العقل، أو اللعبة العقلية التي يجيدها الكاتب أكثر من عزفه على أوتار القلب أو التعامل مع الوجدانيات. ولنقرأ على سبيل المثال قصة «البيضة» التي تتكون من حوالي ٧٠ كلمة:

«يكوِّم الأسئلة أمامه، يجمعها، تتراكم فوق بعضها البعض، حتى تصبح بيضة كبيرة، يمارس الانتظار معها، يترقب انشراخ القشرة، خروج الجواب .

في آخر النهار يلملم كومته ، يضعها في صرة ، يحملها على كتفه يؤكد لمن يراه :

– « صرة اليوم أثقل من صرة الأمس » .
يمضي في طريقه عقب ضحك سامع السؤال .
في منزله ، يبسط القماش المكوم للبيضة ، يفتح فمه ، يدس فيه البيضة ، يمارس البلع .
في المنام ، يحلم أنه دجاجة تنقر الحب ، تبيض عند المساء ، تفقسها بقدمها – دائما – في الظلام .. !! » .

هنا نلاحظ اقتراب لغة السرد من اللغة الشعرية المكثفة ذات المجاز غير المألوف، فنحن لا نستطيع أن ننتزع كلمة واحدة من هذا السياق. وقد لعب الحلم دورا في إضفاء الجو الفنتازي على النص، ولكن – من ناحية أخرى – فإن العلاقات المتشابكة بين: السؤال /البيضة/ القشرة /الصرة /الدجاجة /الفقس، تنقلنا إلى مقدمات ونتائج قد تكون غير منطقية، ولكنها تضفي على النص نوعا من الحياد الذي يؤدي بدوره إلى إشاعة البرودة في النص رغم الحلم، ورغم محاولة خلق الجو الفنتازي.

ولو شئنا أن نتتبع صورة الحلم في هذه المجموعة لوجدنا أكثر من عنوان يجسد هذا الحلم ، فهناك الحلم ، وهناك الهاجس، مقابل الذاكرة والغيبوبة والهذيان. «قلت لمن حولي عندما كنت

أمارس الحلم، اكتشفت شيئا، لقد مارست السير وشدني فرس أصيل » (الجدار) .

- « في المنام ظلت أمي تلعنني .. تلعنني .. تلعنني . في الصباح ضحك كثيرا داخل الحمام. يسأله الحزينون ، يجيبهم : أضحك على حلم البارحة » (النذل).

- « أنا كنت في حلم استمر عاما. يسألني الصغير: ما هو الحلم؟» (الحلم) .

- « تسللت وأنا في الحلم إلى سطح دارنا ، أفتش عن موقع القمر ، ... فرحت بالقمر ..وفرحت ا كثر بأنني كنت أحلم » (القمر) .

- « جئت للفارس الراكض المطروح تعبا في الصحراء متسللا إلى حلمه » (العبث) .

- « سأوقظها من حلم يمدها بنبض حبيبها في المهجر » (مي زيادة) .

- « يخفي في رأسه الصغيرة حلما يمارس فيه تكوّن عالم لايختبيء عن الشمس » (حادي بادي) .

وربما تتجسد صورة الحلم في قصة «القطة والسمكة» أكثر من

أي نص آخر في المجموعة .

يبدأ الكاتب القصة بقوله : « يحلم كل يـوم بسـمكة يأكلها ، فينصحه (كبيرهم) بقوله : لا تنم حتى لا تحلـم » . ولكنـه يجد الوجوه الغابرة تحلم بـالحلم نفسـه ، فيذهـب إلى الطبيـب الـذي يستمـع إلى الحلـم ، ولكـن يهمـس (أكـبرهم) في أذن هــذا المريض الذي يحلم بالسمكة قائلا: لا تنم حتى لا تحلم. وعندما تدخل القطط عالم القصة يهمـس في أذنـه القـط العجـوز قـائلا: لاتنم حتى لا تحلم. وعندما يتم الحصـول علـى سمكـة (مريضـة) تقول لها سمكة عجوز في سمك الحوض: لا تنامي حتـى لا تحلمـي بالقط. إنه عالم فنتازي رائع، لـذا فإننـا سنحاول التوقـف قليـلا عنده كـي نـتأمل من خلال هذه القصة « القطة والسمكة» الجو الفنتـازي الـذي يقدمـه لنـا تركـي نـاصر السـديري في نصوصـه القصيرة .

في هذه القصة نلاحظ التماهي المقصـود منـذ البدايـة، والخلـط المبرر فنيا بين الإنسان والقط الذي يـحلم بـوجـبة سـمكية شهية (يحلم كـــل يـوم بسمكـة يأكلهـا . بغمـس شـواربه في رائحـة جلدها. يعرك أنفه في شوكها ، يأكل فيها حتى يفيق من نومه).

هنا تبرز صورة القط أمام أعيننا، ومع تأمل الصياغة والسرد نجد المفردات التالية: (أظافره، ينتف شعره، ربطوه بعامود السارية ...). ولكن عندما يذهب (القط / الإنسان) إلى الطبيب تبرز أمامنا صورة الإنسان بكل تحولاته وضعفه (سأله الطبيب:ما سر حالتك ؟) .

هذا التحول بين الإنسان / القط ، والقط / الإنسان، هو الذي يعطي ذلك الجو الفنتازي الآسر في هذه القصة .

إن هذا التماهي نوع من أنواع الخيال الذي يعطي بُعدًا رمزيا وفلسفيا للقصة القصيرة عند السديري (تجمع ذكور القطط من الأقارب والجيران ، كونوا حلقة من الحديث ، تقاذفوه، غرسوا أظافرهم بالأرض ، هكذا يفعلون حينما يفكرون !!) .

إننا من خلال هذا التماهي نحس بالتوحد والتناغم بين الإنسان / القط، والقط / الإنسان، بطريقة تذكرنا بالشعر الجاهلي عندما كان الشاعر يتوحد أو يتناغم مع الحيوان. ولننظر إلى النابغة الذبياني الذي استطاع أن يعبر عن نفسه من خلال لثور الوحشي، حيث تغلغل في نفسية الثور من خلال البنية لكلية في معلقته، ودون أن يلجأ إلى الكشف المباشر عن قلقه

وخوفه، تجاه النعمان بن المنذر، فاتخذ من الثور معادلا موضوعيا أو رمزا ليتحدث عن المخاوف التي تنتابه من الموت. كذلك فعل الشيء نفسه الشاعر الجاهلي الشنفرى حينما اتخذ من الذئب رمزا أو معادلا موضوعيا في معلقته الشهيرة .

هنا في قصة « القطة والسمكة » يتخذ الكاتب منهما معادلا موضوعيا أو رمزا شفافا ليعبر عن رؤيته لحظة الإبداع (التفت إليهم . رآهم مجموعة من السمك . قدموا سمكة سمينة له . رائحتها نبتت في أنفه . يرى كل شيء بشكل السمكة.صورها معلقة في حجرته) .

إن العلاقة بين السمكة والقطة ـ في هذه القصة ـ كالعلاقة بين الحرية والسلطة، ولعلنا من خلال هذا الحوار بين الطبيب وأهل المريض / القط، نكتشف تلك العلاقة :

« أوصى الطبيب أهله أن يطعموه سمكة لكي يشفى .

ـ من أين ؟ * من البحر

ـ لا بحر في بلدنا. * من سوق السمك

ـ لا يوجد سوق سمك في بلدتنا . * من المطابخ .. المطاعم

سكان قريتنا لا يحبون السمك ولا يأكلونه .حنق الطبيب. صاح

بهم: ما الحل ؟ أجابوه بصوت واحد: ما الحل؟ همس أكبرهم سنا في أذن المريض: «هوّن على نفسك، لا تنم حتى لا تحلم؟» .

لقد لعب الخيال دورا عظيما في إحكام عملية التماهي بين الإنسان / القط ، والإنسان / السمكة ، والقط / السلطة ، والسمكة / الحرية ، في هذا النص الذي هو أقرب إلى رموز الحلم منه إلى القصة الواقعية . ولكن ما دور الزوجة هنا ؟

بداية نلاحظ قول الكاتب : (طلقته زوجته ، لأنه يحب السمكة أكثر منها) وهنا نجد أنفسنا أمام مستويين من مستويات التعبير: المستوى الواقعي العادي، وفيه يقع الطلاق من قبل الرجل، حيث تكون العصمة ــ في الغالب ــ في يده، لا في يد المرأة أو الزوجة. أما المستوى الثاني وهو مستوى السلوك الحيواني، ففيه نجد أن الأمر مختلف حيث تكون الأنثى هي المسيطرة، وهي صاحبة العصمة ـ إن صح التعبير ـ وهنا يحقق الكاتب أعلى مستويات الفنتازيا أو التماهي أو التبادل الحسي والمعنوي بين الإنسان والحيوان والكائن البحري، وإذا أردنا أن نفك شفرات أو رموز الجملة السابقة وننزلها من المستوى الفنتازي ومن التماهي الحيواني إلى عالمها

الـواقـعي الـمحسوس سنقول: «لقد طلبت منه زوجتـه الطـلاق لأنه يحب الحرية أكثر منها» .

وعموما ـ وحتى لا نفسـد على القـارئ متعتـه بهـذه القصـة، على أي مستوى يريده هو ـ فإننا سنتخلى عن تفسيرات أخرى كنا نود الذهاب إليها .. فنحـن لا نحـب أن نكـون وسـطاء بـين النص الإبداعـي الجيـد والقـارئ، ولا نرغـب في تجسـير المسـافة بينهما . يقول د. عبـد الله الغذامي على الغـلاف الخلفـي مـن الكتاب « قد يكون للوسـيط دور مـا في تجسـير المسـافة، ولكـن سيعيق الاتصال التلقـائي بـين طـرفي العمـل الإبداعـي ، فتفسـد بذلك فطرية النص » .

***

في قصة «النهـر» لا نجـد ذلـك التمـاهي الـذي حققـه الكـاتب بنجاح في «القطـة والسـمكة» ولكـن سـنجد الـرمـز السياسـي واضحا شفافا، حيث مدرس الجغرافيا يعـبر النهـر الـذي يفصـل بينه وبين بلده المحتل على جثث الأطفال المملوءة مـاءً وجوعًـا ، والتي ملأت الجدول الصغير .

وفي قصة « أحجار المخيم » نجد مـدرس التـاريخ الـذي يهـدي

تلميذه حصاة صغيرة تكبر وتكبر وتصير حجرا فلسطينيا له رائحة سماوية .

إن قصتي النهر وأحجار المخيم ، يسيطر عليها الهم الوطني ، ولئن كان الكاتب لجأ إلى الرمز السياسي في « النهر » فإنه في « أحجار المخيم » يلجأ إلى التعبير الواقعي حيث يقسم قصته إلى ثلاثة أقسام هي : الطفل ، الحجر ، المخيم . ويجعل لكل قسم صوته الخاص والمتميز ، وكأننا أمام قصة صوتية ، فيتحدث الطفل بلسانه في القسم الأول، فيخبرنا عن الحصاة التي أخذت تكبر يوما فيوما .

وتتجلى صورة الواقع في قول الطفل (فرحنا كثيرا لابتسامته " أي ابتسامة المدرس " وسماحه لنا بأن نستعمل الحجارة في رجم العدو كبقية تلاميذ مدرستنا الابتدائية) . وفي قسم الحجر ، يتحدث الحجر الفلسطيني فيقول عن نفسه: (أنا حجر فلسطيني، لي رائحة سماوية، تزيد من مكانتي، وقوة صلابتي، يخبئني أطفال بلادي في جيوب ملابسهم ، بين دفاتر حقائب المدرسة، بين المساحات المملوءة بروائحهم ، التي تنبت أشجار البرتقال من أجلها ...) .

تذكرنا بداية هذا القسم بقصيدة الحجر الفلسطيني للشاعر عبد الله الصيخان التي استشرف فيها انتفاضة أطفال الحجارة .

أما القسم الثالث فهو بعنوان « المخيم » وكنا نتوقع أن يتحدث المخيم مثلما تحدث الطفل من قبل ، ومثلما تحدث الحجر الفلسطيني فقال: «أنا حجر فلسطيني» ولكن لم يتحدث المخيم بل قام الكاتب بوصف ما دار من أحداث داخل أحد المخيمات الفلسطينية مستخدما أسلوب التماهي في قوله:(في الصباح: وجد الاسرائيليون مخيمنا مملوءا بالحجارة. قبضوا عليها، أطلقوا عليها الرصاص .. أوقدوا فيها النار). إن التماهي يحدث هنا بين الحجارة والأطفال حيث تتحول الحجارة إلى أطفال (أطلق عليها الرصاص) وتتحول الأطفال إلى حجارة (نحن لمخلوقات الفلسطينية من نسل حجارة لا تذوب). ولنتأمل أيضا هذه العبارة (ضوضاء آليات العدو قادمة لاعتقال مزيد من الحجارة، حتى تلك التي تنتفض في قبضة شهيد). لقد تحقق التوحد والتناغم ـ مرة أخرى ـ وكان هنا بين الحجارة والأطفال.

إن صورة الطفولة تتجلى في أكثر من نص في هذه المجموعة ، فإلى جانب الأطفال الأبطال في قصتي النهر وأحجار المخيم ،

سنجد التلاميذ في قصة البحر ، وقصة الخلـل ، وقصـة القمـر ، وقصة الزهرة ، وقصة حادي بادي . وأحيانا نحس أن بعض هذه القصص موجه إلى الأطفال ، وأحيانا إلى الأطفال والكبار معـا . ومادام هـناك أطفـال وتـلاميذ فلابـد مـن وجـود الأم والأب والمدرسة والمدرس وكتب الجغرافيا والتاريخ وغيرها .

ولكن ما علاقة الأدبية مـي زيـادة بهـذه النصـوص ؟ إن هنـاك نصا بعنوان «مي زيادة». يقول الكاتب في بدايته (سأطرق الباب على مي زيادة ، أسألها كيف أحبـت جـبران ؟) إن هـذا النـص أقـرب إلـى لـغة الـخواطر الأدبيـة منهـا إلى القصـة القصـيرة أو الأقصوصة . أيضا هناك بعض الفقرات أو العبارات التي ينشـئها الكاتب فتفسد العمـل القصصـي ، وتحولـه إلى مجـرد خواطـر أو تعبيرات أدبية تطيح بـمفهوم القصة القصيرة جدا أو الأقصوصة، مثل مطلع قصة «جوهر» التي يقول فيها الكاتب: (مـا أقسـى أن يعيش الإنسان وفي أقصى ذاكرته حلقة مفقودة ، تشـكل موقـع البداية .. بداية انتمائه ، هويته جذوره ...) .

وأحيانـا يكـون هنـاك نـوع مـن أنـواع التنـاص، مــع أعمــال كلاسيكية مثل تلك العبارة من كريستوفر مارلو (أيتها الأمواج،

إنك لم تبالي بدعواتي ، لقد أبعدتِ حبي عني ، ولكنك سوف لن تغرقيني إلى الأبد ، إنك لا تستطيعين هذا لساعة واحدة ، سنكون معا منذ الآن .. وإلى الأبد) .

إن ثقافة الكاتب تتدخل بطريقة أو بأخرى في مسار النص الإبداعي وتوجهه ، وعلى مستوى المجموعة سنجد أسماء تاريخية وأدبية وفنية ، وأسماء أبطال روائيين ، ترد إما بصفة عارضة أو كبنية أساسية في النص الإبداعي ، سنجد على سبيل المثال : طارق بن زياد في قصة « الجدران » وأبو العلاء المعري في قصة « أبو العلاء » ومي زيادة وجبران خليل جبران في قصة « مي زيادة » وكريستوفر مارلو وشومان وهيرو ولياندر وأبيدوس وعلي بن الجهم في « الولع » .

ولعلنا من خلال القصة التي جاءت باسمها المجموعة « حادي بادي » سنلاحظ وجود تناص مع الموروث الشعبي ، حيث نجد تكرارا لهذا المأثور :

« حادي بادي
سيدي محمد
البغدادي

شاله وحطه

كله

على دي))

فضلا عن استثماره لحركة الأصابع التي تلعب دورا رئيسيا في هذه المأثورة الشعبية ، حيث تتداخل العشوائية في اختيار الوظيفة (إصبعه الحائر هو الذي سيحسم التردد، يقرر الخيار.. لذا شرع في إجراء القرعة وفق طريقة أسلوب ميراثه التراثي..).

ومن استثمار الموروث الشعبي ننتقل إلى بعض الصيغ اللغوية التي تحتاج إلى التأمل للتأكد من صحتها مثل : الحزينون في قول الكاتب (يسأله الحزينون ص ٩) ومشعولة في قوله (وسجائر أولئك مشعولة ص ١٥) والمدراء في قوله (كل حقائب المدراء والصفقات ص ١٨) و (أنا انظر إلى مالا يراه المدراء عادة ص ١٥) و ... غيرها .

وبالرجوع إلى معاجم اللغة سنجد أن حزينا تجمع على حزناء وحِزَان وحزانى ، ولا وجود لـ (حزينون) كما أنه لا ذكر لـ (مشعولة) كصفة ، ولكن نقول (السجائر المشعلة) أما المدراء (جمع مدير) فهو خطأ شائع وقياس خاطئ على وزراء وعلماء

وغيرها ، والصواب هو (المديرون) في حالة الرفع و (المديرين) في حالة النصب والجر ، لأن الفعل الأصلي هو الرباعي (أدار) وليس الثلاثي (دار) فهو مدير وهم مديرون وليسوا مدراء .

***

إننا في نهاية تلك المقاربة من المجموعة القصصية «حادي بادي» نقول إن تركي ناصر السديري يمتلك عالما قصصيا مدهشا، يستطيع عن طريقه أن يقدم الفنتازيا والمأثورات الشعبية ملتحمة بعناصر الواقع عن طريق المماهاة أو التمويه والمزج بين الحقيقة والخيال، وتبادل الصفات الحسية والمعنوية بين الإنسان الحيوان والنبات والكائنات البحرية وبعض مفردات الطبيعة، مستخدما في أغلب الأحوال لغة مكثفة ومركزة ومقطّرة مفسحا المجال إلى الإيحاء والرمز والإشارة ، غير أنه في بعض الأحيان يفاجئنا بنصوص لا ترقى إلى هذا المستوى الفني ، فتصبح في النهاية مجرد تعبيرات أدبية أو خواطر نثرية ، لا ترقى إلى مستوى القصة القصيرة أو الأقصوصة .

حسين علي حسين

من القرية إلى المدينة

ينتمي القاص حسين علي حسين إلى جيل الوسط بالنسبة للأدباء السعوديين المعاصرين ، هذا الجيل الذي قام بتأصيل فن القصة السعودية المعاصرة ، بعد أن خاض غمار تجاربها الأولى بعض الأدباء أمثال : عبد القدوس الأنصاري ، وأحمد سباعي ، وعبد الله عبد الجبار ، وحامد دمنهوري ، وغالب حمزة أبو الفرج ، وسعد البواردي ، وإبراهيم الناصر ، وأمين سالم رويحي ، و... غيرهم .

لقد شكل حسين علي حسين مع زملائه القاصين أمثال: عبد العزيز مشري ، والراحل سباعي عثمان ، وتركي الناصر السديري ، وخليل الفزيع ، وصالح الأشقر ، ومحمد المنصور الشقحاء ، ومحمد علوان ، و... غيرهم ، نهرا قصصيا متدفقا ينبع من عالم القرية ليصب في عالم المدينة .

فعالم القرية بكل سذاجته، وطيبته، وبؤسه، وشقائه، وفقره

وحاراته ، وطرقاته الضيقة المظلمة ، وذبابه ومزارعه وهوامه، وحشراته ، هو ما يميز العالم الذي يغترف منه حسين علي حسين، وبخاصة في مجموعته القصصية « ترنيمة الرجل المطارد» (١) التي كتبت أغلب قصصها في أواخر السبعينيات وبداية الثمانينات الميلادية ، في حين يشكل عالم المدينة بكل قساوته وتجهمه وبرودة علاقاته وعزلة الفرد فيه، حيث يعيش الإنسان وحيدا غريبا، عالم المجموعة القصصية « كبير المقام » (٢) .

ولئن كانت قصص «ترنيمة الرجل المطارد» بها شيء من الألفة والمودة بين شخوصها ، فإن هذه الصفة في التعامل بين البشر تنتفي تماما في «كبير المقام» ، ولكن على أية حال، فإن الإنسان في كلا المجموعتين ، مقهور، ضعيف، وحيد، تعيس، مسلوب الإرادة، غير قادر على تحقيق طموحاته وآماله التي يسعى إليها في الحياة، وهي سمة تتميز بها معظم الأعمال الأدبية المعاصرة .

احتوت «ترنيمة الرجل المطارد» على اثنتي عشرة قصة قصيرة يسعى معظم أبطالها الريفيين للذهاب إلى المدينة والاستقرار فيها، يقول بطل «ترنيمة الرجل المطارد» ص ٥٠: (شهران وربما

ثلاثة لم تذهب إلى المدينة ، الراحة الحلوة لا تكـون إلا هنـاك ؟ ولكن أين الطريق ؟) .

ويقـول بطـل قصـة «الوصــول» ص ٦٥: (أخـيرا سـتواجه المدينة، سيعانق غبارها المتطاير قسمات وجهك، وستسنشق ملء رئتيك دخان عربات الديزل، وستنزل إلى زورك المشـروخ الميـاه المفلترة، فجهز نفسك من الآن لمواجهة قد لا يتحملها جسدك). ولكن عندما يواجه المدينة يتساءل في نفســه: (أي مدينـة هـذه). لقد حذروه في القرية مـن المدينـة (فالمدينـة كالفتـاة اللعوب .. كل ما فيها مزيف ومخادع ، فحاذر أن تقع في شباك أحـد). ثـم يقول في موضع آخر من القصة: (هذه المدينة قاسية القلـب فـلا تضع رأسك مباشرة على صدرهـا). ثـم يتمكـن بعـد ذلـك مـن الهرب منها عائدا من حيث أتى .

ويعود الكاتب إلى مواجهة أخرى مع المدينـة مـن خـلال قصـة «زائر المدينة» يقول بطلها ص ١١٦(ارمي جسدي بـين أحضـان مدينة جديدة لا ترحم القـادمين إليهـا) ثـم يقـوم بتشـبيه المدينـة بالقبر (قلت أتوجه إلى الشرطي لعله يهديني إلى «ضالتي» وينقذني من براثن هذه المدينــة القـبر)، ولكنـه عندمـا يــرى العمـارات

الشاهقة في المدينة يحس بالفارق الحاسم بين المدينة والقرية، فيقول بسعادة مفاجئة: (حقا هذه هي المدن ؟) وينسى لأي شيء جاء إلى هذه المدينة (ماذا أتيت لأفعل فيك يا هذه المدينة). إن المدينة سلبته الإرادة وأصبح فيها تائها لا يلوي على شيء .

والمدينة عند حسين علي حسين في هذه المجموعة القصصية ليست مدينة متخيلة ، وليست مدينة فاضلة ، ولكنها مدينة واقعية ، وهي بالتحديد مدينة الرياض التي ذكرها تلميحا في بعض قصص المجموعة ، وصراحة في قصص أخرى ، يقول في قصة « البيت » ص ٧٥ : (لكنك لم تمتلك السيارة الصغيرة التي حلمت بها كثيرا ، والتي بها تستطيع أن تتمشى أنت وأم العيال في طريق خريص أو الملز) . ـ وطريق خريص هو أحد الطرق الرئيسية في مدينة الرياض ، وهو الطريق الذي يؤدي إلى الدمام ، لذا يسمى أحيانا طريق الدمام ، أما الملز فهو أحد الأحياء الراقية بمدينة الرياض ـ وفي قصته « زائر المدينة » نجده يتساءل : (الذي يريد شارع البطحاء كيف يصل إليه ؟) ثم يقوم بوصف ميدان البطحاء بعد ذلك فيقول: (البطحاء في الصباح تبدو كخلية النحل). وعندما يصف مطر الرياض يقول:

(مطر الرياض يسكت كثيرا ويهطل كالإعصار مرة واحدة) .

إن المدينة ـ وخاصة مدينة الرياض ـ تشكّل هاجسا جميلا وحلما حضاريا عند أبطال المجموعة القصصية « ترنيمة الرجل المطارد » ولكن عندما يواجهون هذه المدينة على مستوى الواقع العملي والاحتكاك اليومي يهربون منها ويتساءلون : أي مدينة هذه ؟ أو : ما هذه المدينة ؟ رغبة منهم في عدم الذوبان في عالم المدينة القاسي المتجهم. إن مثل هذه التساؤلات تأتي لتشكل رفضا أساسيا لهذا التحول من عالم القرية إلى عالم المدينة، ولكنهم في الوقت نفسه لا يريدون الاستمرار في التعايش مع القرية رمز التخلف عن المسيرة المعاصرة ، ومن هنا تنمو وتتصاعد الأزمة النفسية التي يعيشها معظم أبطال قصص حسين علي حسين في مجموعته القصصية .

إن الحوار الذاتي أو المونولوج الداخلي ـ كتكنيك قصصي يعتمد عليه القاص في كثير من الأحيان ـ يتصاعد ليشكل صورة من صور مواجهة الذات عند بطل قصة «الوصول» الذي يقول: (أهرب إلى حيث جئت .. الخطوات الطائشة مكانها هنا .. أما خطواتك فيجب أن تعود إلى حيث البكارة) .

غير أن الصراع غير المتكافئ بين عالم القرية وعالم المدينة ، بين عالم البكارة وعالم الزيف والخداع (حسب تعبيرات بطل قصة الوصول) ينتهي لصالح عالم المدينة بكل قساوته وشراسته وعدم دفء علاقاته وتجهمه وعزلته ، وهو ما استطاع القاص أن يجسده في مجموعته القصصية « كبير المقام » ، وهو ما يذكرنا في الوقت نفسه بالموقف الذي اتخذته بطلة قصة « النداهة » ليوسف إدريس عندما حسمت أمرها بالانتقال إلى مدينة القاهرة – عن طريق الزواج – لتواجه تحولا دراميا خطيرا في حياتها ينتهي بها إلى السقوط والضياع .

احتوت «كبير المقام» على خمس عشرة قصة قصيرة، ولعل العبارة الواردة بقصة «الحواجز» ص ١٧ تجسِّد نظرة أبطال قصص المجموعة إلى عالم المدينة بشكل عام، يقول بطل الحواجز: (هذه المدينة تختلف عن كافة المدن، وردة مثل نساء الشرق، ولكنها باردة، ذلك ما يقض مضجعي حقا)، ومرة أخرى تواجهنا مدينة الرياض في «كبير المقام» حيث ميدان الصفاة الذي تدب فيه الحياة، وحراج المقيبرة، وميدان دخنة، والديرة، والبطحاء، وغيرها. وهنا سنلاحظ دخول ألفاظ

وتعبيرات ومسميات جديدة غير موجودة في عالم « ترنيمة رجل مطارد » مثل : (العمارة ، البانيو ، الشبشب الوبري ، مائدة المطعم الزرقاء ، الأضواء اللامعة ، الأضواء الحادة ، الميدان ، الغرف الصغيرة ، ... الخ) .

ولئن كانت مدينة الرياض هي المدينة الوحيدة التي قدمها لنا الكاتب في مجموعته «ترنيمة الرجل المطارد» وسط عالم المجموعة الريفي أو القروي ، فإنه يقدم لنا مدنا أخرى في مجموعته «كبير السمقام» وقد يذكر اسم هذه المدن الأخرى صراحة، وقد لا ذكرها ، ولكننا نحس من خلال تقديمها الفني أنه يقصد مدينة معينة بعينها، رغم عدم ذكر لاسم، فمثلا في قصة «العطش» نشم رائحة مدينة الإسكندرية ، يقول الكاتب ص ٥٧ : (يرسل شاطئ المتوسط رذاذه ليملأ الوجوه الملونة بالملح والطمي والرمال .. أخذتْ تقزقز اللب وترقب الأمواج المتلاطمة .. ألوان « الشورتات » الرجالي تركت شيئا في صدرها .. الوقية بجنيه ..) .

وفي قصة «طابور صباحي» نجد مدينة أخرى يقول عنها الكاتب ص ٩ (البلدة البعيدة) ونحس من خلال قراءتنا للقصة

أنها بلدة أو مدينة أجنبية ، وفي هذه القصة تحدث مواجهة حادة بين بطلها حماد والقطط الملونة التي كان يجمعها حوله ليتفرج عليها ، ولكنها أنشبت فيه أظفارها وقتلته، ثم تقافزت حوله سعيدة مبتهجة . إن قطط المدينة كرمز ـ أو كمعادل موضوعي ـ يذكرنا بالرمز نفسه ـ أو المعادل الموضوعي نفسه ـ في قصة «سائق مثالي» للقاصة شريفة الشملان في مجموعتها القصصية « منتهى الهدوء » (٣) فقد استخدمت الشملان أسلوب المعادل الموضوعي بأن أظهرت المرأة الأجنبية على أنها قطة متوحشة شعرها منفوش وأظافرها طويلة . [انظر دارستنا عن المجموعة القصصية «منتهى الهدوء» في هذا الكتاب] .

أما قصة « الحواجز » فالمدينة فيها مدينة أجنبية أيضا، وفيها يجسد القاص الشعور الحاد بالغربة والبرودة والوحدة ، يقول ص ٢٠ : (ما أتعس هذه الوحدة .. لماذا بقيت وحيدا هنا .. فكرت في صقيع غربتي فأصابني الهم.. التهمني الشارع الخالي بعواصفه الباردة...). وتتحقق في هذه القصة القصيرة صورة من صور المواجهة النفسية الحادة بين الشرق والغرب، وهو ما عبرت عنه أعمال أدبية مختلفة مثل: قنديل أم هاشم ليحي

حقي، وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، والحي اللاتيني لسهيل إدريس، والبيضاء ليوسف إدريس، وبالأمس حلمت بك لبهاء طاهر، و... غيرها . ولكن يبدو أن الشعور بالدونية هو الذي يتحكم ويسيطر على بطل قصة « الحواجز » لحسين علي حسين، يقول بطل الحواجز : (سُحقا لهذا الشعور السخيف بالدونية .. ما كان أحد من أجدادي هكذا ، كنت أنا نعم .. لكن الآن غير ذلك .. سُحقا لهذا الشعور) . وهو عندما يحاول تقليد الغرب في هذه المدينة التي يحدثنا عنها فإنه لا يستطيع أن يستمر في المحاولة (حاولت ارتداء البنطلون فلم تستمر المحاولة سوى دقائق، شعرت وكأنني في برميل .. كانت النظرات متجهة نحوي . .) ولم يجد بُدًّا من الفرار من المواجهة ، من البرودة والصقيع والغربة والوحدة القاتلة والشعور بالضياع (ضائع يبحث عن دفء في ديار التيه والثلج والخطوات العجولة ، ولكن من يقوم بالترجمة).

إن اللغة تقف حاجزا نفسيا آخر في هذه المدينة الأجنبية ، لذا فإن الشوق يعاوده إلى الطائرة التي ستعود به إلى وطنه مرة أخرى.

هكذا بدت صورة المدينة في بعض قصص حسين علي حسين

سواء كانت مدينة محددة كمدينة الرياض ومدينة الإسكندرية، أو المدينة الأجنبية التي ترمز للغرب بصفة عامة ، ويلاحظ أن القاص في مجموعته الأولى « ترنيمة الرجل المطارد » لم يتحدث ـ في معظم قصصه ـ إلا عن مدينة الرياض ، ذلك أن أبطال هذه المجموعة كقرويين أو فلاحين، لم يكن تطلعهم إلى عالم المدينة يتجاوز مدينة الرياض (كعاصمة لبلادهم) . أما في مجموعة « كبير المقام » فنلاحظ وجود مدن أخرى مثل الإسكندرية ، والمدينة الأجنبية ، ذلك أن شخصيات حسين علي حسين القصصية بعد أن استقرت واندمجت مع الرياض كمدينة، أخذت تنظر أو تصوب نظرها أو تتطلع إلى مدن أخرى عربية أو أجنبية ، الأمر الذي يؤكد أن هناك تطورا حدث على مستوى البنية العقلية والنفسية لتلك الشخصيات منذ مجموعة « ترنيمة الرجل المطارد » وحتى مجموعة « كبير المقام» .

---

(١) ترنيمة الرجل المطارد. حسين علي حسين ، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر ، ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م .

(٢) كبير المقام. حسين علي حسين ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.

(٣) منتهى الهدوء . شريفة الشملان ، الرياض : نادي القصة السعودي ، ١٤١٠هـ / ١٩٨٩م .

خالد أحمد اليوسف

وإليك بعض أحزاني

« إليك بعض أحزاني» المجموعة القصصية الثالثة للقاص خالد أحمد اليوسف الذي صدر له من قبل مجموعتان قصصيتان هما: مقاطع من حديث البنفسج ١٩٨٥م وأزمنة الحلم الزجاجي ١٩٨٧ م .

تحتوي « إليك بعض أحزاني » على ثماني قصص اجتماعية ، اثنتين منها كانتا صورة مباشرة للأزمة التي فجرها النظام العراقي في منطقة الخليج العربي باعتدائه على دولة الكويت في صبيحة الثاني من أغسطس ١٩٩٠م. ففي ذلك الوقت علا صوت الشعر، وأصبح هو فارس الميدان الأدبي المعبر عن وقع الأزمة على نفوس الشعب العربي ، ولم نقرأ وقتها قصصا جيدة إلا فيما ندر ، ولكن من خلال تاريخ كتابة قصتي « ذاكرة الليل » ذي القعدة ١٤١١هـ ، و « ليل لنا وللمدينة نهاراتها » شعبان ١٤١١هـ المدون في نهاية كل قصة، يتضح لنا أن خالد

اليوسف كان من المشاركين بأعمالهم القصصية في التعبير عن وقع الأزمة على نفسه وعلى وطنه ومجتمعه ، لذا فإنه من الممكن أن تدخل تلك القصتان تحت ما يسمى بـ «أدب الحرب» وهو فرع من فروع الأدب المعترف به عالميا ، ولعل من أبرز الأعمال الأدبية التي ظهرت في هذا المجال رواية «الحرب والسلام» لتولستوي (١٨٢٨ـ ١٩١٠م) .

بطل القصة الأولى عند خالد اليوسف « ذاكرة الليل » ضابط عسكري يترك عروسه في صباح عرسها ليتوجه مع وفد عسكري للمشاركة العربية في لبنان بناءً على الأوامر العسكرية الصادرة له ، ويمكث شهورا عدة . أما مشاركته في أزمة الخليج فلم يتحدث عنها القاص صراحة ، ولكن من خلال معاناة الزوجة والحلم المزعج الذي رآه ابنها في نومه وخوفه من المجرمين والصواريخ وصافرات الإنذار وغياب الأب عن المنزل تتجسّد لنا معاناة الأسرة الصغيرة من جراء ما يحدث .

لقد استخدم الكاتب أسلوب الفلاش باك (العودة إلى الوراء) من خلال تذكر الزوجة لما حدث صباح عرسهما من استدعاء زوجها للسفر إلى لبنان. كما أنه استخدم الأسلوب الرمزي عن

طريق الأحلام المزعجة التي يراها الابن في منامه وفزعه مما يراه . كما استخدم أسلوب البوح والمناجاة لحظة خلو الأم لنفسها (أرأيت الغياب الطويل كيف ينخر فينا ، صغاري قبلي بحاجة إليك ، لصوتك وكيانك ورجولتك، لحبك الكبير ، آه متى تعود) . ومن خلال تلك المعاناة الأسرية وابتعاد الأب عن البيت للمشاركة في الذود عن الوطن وحمايته ، يتضح لنا بجلاء موقف الكاتب من تلك الحروب، هذا الموقف الذي لم يذكره صراحة، وإنما جسده بذكاء عن طريق استخدامه لطرائق فنية عديدة في هذه القصة القصيرة .

أما القصة الثانية « ليل لنا وللمدينة نهاراتها » فتأتي على النقيض من القصة الأولى، ولعل جملة «إيمانك بكل القناعات بات مهزوزًا» يفسر لنا سر هذا التناقض، فلئن كانت الزوجة في القصة الأولى تعمل بوصية الزوج الغائب عن المنزل للمشاركة في حل الأزمة بذهابها إلى أهلها للإحساس بالجو العائلي الواحد إزاء ما يحدث (أرجوك اتصلي بأخيك كي تذهبوا خلال هذه الأيام عند أهلك) فإن الأخ الأكبر في القصة الثانية يحاول الهروب من كل شيء (أتمنى الانفراد والانقطاع عن كل

ما حولي، أتمنى أن أعيش هذه الفترة في مكان منعزل ، وليكن في مزرعة بعيدة ولو كان الطقس باردًا) .

وبينما كانت الزوجة في القصة الأولى تواجه الواقع مواجهة إيمانية صادقة منها التسليم بقضاء الله وقدره، فإن الأخ الأكبر في القصة الثانية يهرب من المواجهة (أنت لا تريد المواجهة، لا تريد اكتشاف سوء المنقلب الذي وصلت إليه). ويزداد الموقف سوءا عندما نكتشف أن هذا الأخ الأكبر في الأسرة من المثقفين الذين يمتلكون صفوفا من الكتب يقرؤها طوال ليله (كل الكتب المصفوفة في مكتبك تطلبك ، تتمنى الإمساك بك) لقد اختلطت الرؤية أمام ذلك المثقف، وأراد الهروب من الميدان، حتى وإن كان الميدان هو الجو الأسري أو العائلي، والحديث مع أخيه الأصغر عن الأزمة. يسأله أخوه فلا يجيب، يتوقع أخوه ما سوف يحدث في الغد، فلا يعلق على توقعاته، الأمر الذي يدفع بأخيه الأصغر لأن يقول له: (أوه .. ما بالك لا تجيب على أسئلتي ولا تشاركني النقاش .. أنت اليوم غير طبيعي). لقد شك أخوه الصغير في موقفه إزاء ما يحدث، ويواجهه عندما يفسر القلق الذي ينتابه بقلة النوم بقوله:

(النوم .. لا .. غير معقول .. أنت بالتأكيد تكن شعورا أو تفسيرا مختلفا عما يطرحه الآخرون) .

إن الصراع الداخلي لا يجعل الأخ الأكبر يتصرف بحكمة ورزانة مثلما كان يحدث من قبل (أعصابك المتوترة لم تدعك تتصرف بحكمة كما كنت عند المواقف الأخرى) .

وبالفعل يتمكن هذا المثقف من الهرب بعد أن يجد الأسرة كلها مجتمعة أمام الشاشة الفضية في حالة ذهول من التقارير الأخيرة حول المعارك الجديدة، والعجيب في الأمر أن أحدا من أفراد الأسرة لم يحاول الاعتراض على موقف الهروب، بل إنهم يبتهجون لهذه الرحلة (تقطع عليهم صمتهم بقرارك الارتحالي العاجل، ودون اعتراض أو انتظار يتقافزون ابتهاجا لهذه الرحلة) ولكن هذا الهارب من الخطر يفاجأ بخطر أكبر عند نقطة التفتيش حيث يدوي صوت الانفجارات العديدة التي تهز المنطقة الصحراوية، فيرتفع صوت جنود التفتيش بالتنبيه: (إياكم والحركة حالتكم في خطر) وهكذا يهرب هذا المثقف من خطر صغير إلى خطر أكبر .. يهرب من الجلوس مع الأسرة في محاولة تتبع ما يحدث أمامهم إلى فضاء الصحراء الشاسعة حيث الوحدة والفراغ، بينما تهرب الزوجة في القصة الأولى إلى أسرتها حيث

الجو العائلي الأكثر طمأنينة .

إن الروح الانهزامية تسيطر على هذا المثقف، في حين تسيطر روح الإيمان با لله تعالى وقضائه وقدره على الزوجة في القصة الأولى.

***

يبدو أن موضوع الطلاق ، والزواج من أخرى ، بسبب عدم الإنجاب، هو القضية الثانية التي تلح على الكاتب في هذه المجموعة القصصية، وقد احتلت هذه القضية الاجتماعية ثلاث قصص من المجموعة وهي: قلبها يثير الأسئلة، الورّاق وخاتمة الصباحات، إليك بعض المحائي .

في القصة الأولى يصطحب رجل زوجته إلى مكان هادئ ليلقي عليها قراره بالزواج من أخرى بغرض الإنجاب ، وهي في اللحظة نفسها كانت تستعد لتخبره الخبر السعيد بأنها حامل، تقول الزوجة: (أرأيت الفارق بين المفاجأتين .. أنا انتظر الفرصة في أجمل مكان لأخبرك بأجمل خبر في حياتنا .. وأنت تطلق أسوأ الأخبار وأقبحها في هذه اللحظات.. كم أنت قاس). ويقع الزوج في حيص بيص.. فماذا سيقول للأخرى بعد أن اتفق معها

على الزواج ، ولعل هذا الموقف من المواقف الدرامية التي كثيرا ما نشاهدها في الأفلام العربية التي تعالج المشكلة نفسها تقريبا .

أما في القصة الثانية فتذهب المرأة إلى أحد الورّاقين الواقفين أمام المجمع الحكومي ليكتب لها مذكرة ضد زوجها الذي قام بتطليقها (لقد طلقني بعد هذا العمر، قذف بي إلى الشارع، طردني، وهضم حقوقي، بل جردني بعد هذه السنين من كل شيء) وعندما سألها الورّاق عن السبب تجيب (لأني لم أنجب له) وهنا يطرح عليها الوراق فكرة أن يتزوجها هو بدلا من الذهاب إلى القاضي، ولكن تشترط عليه أن يبدل مهنته ، وهنا يبرز تيار الوعي (أأترك هذا المكان بعد كل هذه السنين، وتدع القلم والأوراق والوجوه الجديدة بمطالبها ومشكلاتها وتنوع أشكالها وخطاباتها، أتفضل رغبة مفاجئة على كل الرغبات والقناعات ...) ولكن يبدو أن الوراق سيضحي بكل هذا ويتزوج من هذه المرأة الجميلة.

أما القصة الثالثة «إليك بعض أنحائي » والمعنونة باسمها المجموعة كلها فبها تكنيك فني غير موجود في بقية قصص المجموعة، حيث يقسمها المؤلف إلى أولا وثانيا وثالثا ، فيعتمد أولا على صوت الزوجة، وثانيا على صوت الزوج ، وثالثا على الصوت المزدوج

بينهما . أما المشكلة الاجتماعية التي يتعرض لها الزوج والزوجة فهي أيضا مشكلة الطلاق (مهلا .. انظري إلى هذه الورقة ستزين مطلبك .. انطلقت كالريح متفوهة بما تحمله الورقة .. أنا طالق .. أنا طا ...؟) وعن سبب الطلاق في «ثانيا» يقول الزوج، أريد أنثى تشبع كل ما أطلبه رجلا.. أريدها تتجاوز ترهات النساء، لها عقل مفكر، مدرك، متزن، مستوعب بدون عاطفة). ويبدو أن عدم الإنجاب لم يكن هو السبب في هذا الطلاق، كما هو في القصتين السابقتين . ولكن النضج وعدم اكتمال الزوجة (من وجهة نظر الزوج) هو الذي عصف بهذه الزيجة (للأسف لم تنضجي بعد) .

أما قصص المجموعة الأخرى، وهي: الشقوق، وفرخ آخر، والشحوب، فهي قصص تنتمي إلى عوالم مختلفة. في قصة «الشقوق» تحاول الزوجة استحداث طريقة جديدة لشرب الماء بدلا من القربة الجلدية المشققة، فتشير على الزوج بضرورة إحضار برادة (والمقصود بها الزير، وليس الثلاجة) ولكن يقف الابن من القربة الجلدية موقف الدفاع عنها (أنتِ تبالغين يا أماه إن قربتنا أفضل.. إنها من جلد الماعز الرائع) ولكن تتشبث

الأم بموقفها من (الزير) وتقول: (لا .. لا لن تقنعني أبدا، إذا عاد والدك سأجبره على إحضارها). وبالفعل تتمكن تلك الأم صاحبة السلطة والسيطرة في المنزل من إجبار الأب على إحضار البرادة، ويسأله الابن: (ما هذا يا أبي ؟) فيجيب: (هذا ما تريده أمك .. إنها البرادة .. إنه الزير) ثم يوجه الابن سؤاله بعد ذلك إلى أمه : (وهذه القربة يا أمي ..؟) فتقول له: (ومن أين أحضرتها ؟ هذه انتهت مع نهاية زمانها .. هذه البرادة الدائرية ستروي ظمأك بماء بارد نقي ، وليس كالقربة). ولكن يحاول الابن أن يحافظ على قربته رغم الشقوق التي صدعتها فيحاول إصلاحها ، ولكن يبدو أنه سيفشل. وهنا نرى الصراع بين القديم والجديد. وكنا نتوقع أن يقف الابن (الجيل الجديد) مع الشيء الجديد والمتطور، ولكننا نرى من خلال هذه القصة أن الأم هي التي ترفض القديم الذي انتهى بنهاية زمانه، وأن الابن هو الذي يحاول أن يتشبث بالقديم (القربة) أما الأب فلا يملك إلا الانصياع للجديد، ومن خلال موافقته على رأي الأم المتسلطة. إن المؤلف يقلب في هذه القصة الموازين الشائعة من أن الأم هي التي من المفترض فيها أن تحافظ على العادات

وتقف من الجديد موقف الشك والريبة ، وأن الابن هو الذي يحاول أن يساير روح العصر ، ويثور على القديم ، وبخاصة إذا كان لم يعد عديم الجدوى والنفع .

أما قصة « فرح آخر » فتكشف عن بعض الممارسات والإجراءات التي يقوم بها الإمام عقب صلاة الفجر وسط فرحة المصلين الذين أدوا هذه الفريضة الجليلة في وقتها والتي يبدءون بها يومهم، أما صاحبنا الذي سمع صوت الإمام يقف بقراءته عند .. ﴿غير المغضوب عليهم ولا الضالين﴾ فقد خرج من بين جمع المصلين مغمورا بالفرح الغسقي مرددا (الحمد لله لقد أزحت الغمامة السوداء، ومن اليوم سوف أؤدي صلاة الفجر في المسجد) ويبدو أنه كان من الذين يتخلفون عن صلاة الفجر بالمسجد، ولكن عندما ذهب لأداء هذه الصلاة أحس بحلاوتها، وتذكر أيام كان صغيرا، ويوقظه أبوه لصلاة الفجر معه، إن طيش الشباب وغربته عن قريته، أبعده قليلا عن الالتزام بأداء الصلاة، ولكن هاهو يعود إليها مرة أخرى فرحا مستبشرا بأدائها في أوقاتها.

وتأتي قصة «الشحوب» آخر قصص المجموعة ، لتصور لنا حلما كابوسيا مزعجا يدور في مكان أشبه بالمقابر (أو الجبانة)

حيث الجثث المتناثرة والعظام الآدمية المشتتة ولكن لا يوجد قبور، فالأموات ـ في هذا المكان ـ بلا قبور، وينتهي هذا الحلم الكابوسي المزعج بجمع العظام والجثث ودفنها بعد حفر لحود لها. ويبدو أن هذا هو الحل النفسي لأزمة بطل القصة على الرغم من أنه يجلس في انتظار موته. إنها قصة مليئة بالرموز التي في حاجة إلى فك شفراتها، ولكنها على أية حال تحمل إدانة للواقع، فكل أصحاب الجثث ذهبوا إلى هذا المكان الواسع بمحض إرادتهم وجلسوا في انتظار موتهم، وماتوا بالفعل، بعد أن كتب كل واحد منهم سبب موته، فهذا يموت فداء وتضحية لكل الألسنة المتحدثة عما يعنيها ولا يعنيها، ولكل لسان على هذه الأرض، وذاك يموت فداء الأفئدة الخرساء إلى الأبد، وآخر يموت بعد أن كتب عبارة «في انتظار الأمل». أما بطل القصة فيعتقد أنه سيموت فداءً لهم كلهم، بقلوبهم وألسنتهم وشهواتهم، ويصور طريقة موته في القصة / الحلم قائلا: (وضعت قطعة على سوءتي لتسترني ، جمعت العظام والجثث ودفنتها بعد حفر لحود لها، عدت لمكاني وفرشت كل قطعة على

الأرض واستلقيت فوقها).

وهكذا طافت بنا مجموعة «إليك بعض أنحائي» لخالد أحمد اليوسف في عوالم متعددة منها ما ينتمي إلى أدب الحرب، ومنها ما ينتمي إلى القضايا الاجتماعية وبخاصة قضية الطلاق، ومنها ما ينتسب إلى الأحلام الكابوسية المزعجة، ويلاحظ أن السرد والحوار كانا العنصرين الغالبين من الناحية الفنية على قصص المجموعة، في حين استخدم الكاتب تكنيك الفلاش باك (العودة إلى الوراء) في بعض حالات السرد، واستخدم التكنيك الصوتي (تعدد الأصوات في القصة الواحدة) ـ خلافا للحوار ـ في حالات قليلة مع ملاحظة أن الصفة الغالبة لاستخدام الضمائر كانت للضمير الغائب والضمير المخاطب ، في حين ظهر ضمير المتكلم في قصتين فقط من القصص الثمانية وهما : الشقوق والشحوب .

جدير بالذكر أن «إليك بعض أنحائي» صدرت على نفقة المؤلف الخاصة ، وطبعت في مطابع الفرزدق التجارية بالرياض، واحتوت على ٨٦ صفحة من القطع الصغير، أما سنة النشر فهي ١٤١٤هـ (١٩٩٣م) .

رقية الشبيب

و«الحزن الرمادي»

احتوت المجموعة القصصية «الحزن الرمادي» للكاتبة رقية حمود الشبيب على ثماني قصص قصيرة، ومنذ البداية نلاحظ أن هناك كما هائلا من الإحباط والتعاسة والفشل والهزيمة الداخلية، يسيطر على أجواء المجموعة. تقول الشبيب عن مجموعتها إنها (فواصل لامرأة عجزت أن تكون هي فاصلة لشيء واحد في هذا العالم الكبير) لذا فقد خيم عالم الحزن والكآبة والعجز والسواد وعدم القدرة على الفرار من هذا الواقع المفعم بالفشل والإحباط على معظم قصص المجموعة تقريبا، حتى العنوان لا يخلو من إشارات وتنبيهات وتلميحات وإيحاءات بهذا الفشل الداخلي والخارجي. لقد علت نبرة الاستبطان الذاتي في محاولة للتنفيس عن هذا الحزن والكبت، وتحولت معظم القصص إلى مونولوج داخلي، وتجوال باطني وتأمل فلسفي حزين تصحبه لغة

شاعرية مرهفة،ولولا ثقافة الكاتبة التي تتجلى بوضوح في العديد من القصص، وقدرتها على السيطرة على تعبيراتها وتدفق لغتها التي تقطر حزنا وألما والمعبرة بصدق عن انفعالاتها، واختيار المعادل الخارجي أو الواقعي لها لقرأنا لوحات وجدانية مجردة أو مهومة في فضاء الذات تطيح بمفهوم القصة القصيرة بناءً ولغةً.

وعلى الرغم من ذلك فقد انفلتت بعض النصوص من الكاتبة وتحولت بالفعل إلى مجرد تعبير وجداني أو ذاتي أو خواطر أدبية وجدانية تموج بها النفس المعذبة أو القلقة ، أو مجرد رسائل تعبيرية تصدر عن نفس مؤرقة، مسهدة. ولعل النص المدون تحت مسمى «الظل» خير مثال على ذلك. لقد اتكأت الكاتبة على لفظة او كلمة (الظل) في هذا النص ونسجت عليها عدة تنويعات وجدانية تراوحت مابين الحكمة والنصيحة والموعظة.

وفي هذا العمل يتحول أحيانا المخاطب من المذكر إلى المؤنث، وتتحول الضمائر أحيانا من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب، مما يشي بأن الكاتبة تطلق لقلمها العنان لأن يتجول كيفما شاء.

ولعل قصة «استئناف» تعد من أقرب قصص المجموعة إلى المعنى الفني للقصة القصيرة إذا حذفنا التوقيع الذي

اختتمت بـه الكاتبة قصتها ، والـذي لم يكـن لـه ــ مـن الناحيـة الفنيـة ــ أي داع. إننـا حتـى السـطر السـادس والعشـرين مـن القصة لم نكن نعرف هل المتحدث رجل أم امرأة ، ذكر أم أنثى، ولكن عندما صرخ القاضي (اسـتأنفي) أدركنـا علـى الفـور أننـا امام امرأة تعبر وتنفعل وتتألم وتبكي وتسعل وتضحك بمرارة مـن وراء القضبان. ولعل من أبرز عوامـل نجـاح هـذه القصـة ـ عـن غيرها من قصص المجموعة ـ يأتي من أن الكاتبة حاولت الخـروج مـن جـدران ذاتهـا لتلامـس جـدران الواقـع المعـاش عـن طريـق التهكم والسخرية والمرارة والخروج إلى المجتمع الذي يعيش فيـه ملايين البشر، تقول: (لـن يغزونـا المـرض .. لكننـا نحـن العـرب سوف نحارب بعكاز خشـبي واحـد) و (سـيتفق العـرب في العـام القادم على عيد واحد .. وسوف لـن تجتاحنـا المجاعـة) بالإضافـة إلى شيء من الفنتازيا الـتي خففـت كثـيرا مـن حـدة الانفعـالات النفسية والعصبية التي تعيشها هذه المتهمة، وهـي فنتازيـا تنطلـق من الواقع النفسي لتجسد مأساة المتهمة، ثم تعود لترتطم بجـدار هذا الواقع مرة أخرى .

اعتمدت الكاتبة ـ كما سبق القول ــ في معظـم هـذه المجموعـة علـى أسـلوب السـرد والوصـف الداخلـي والاسـتبطان الذاتـي

والتأمل الوجداني أو الجواني، الأمر الذي يقلل من فرصة ظهور الحوار بينها وبين شخصيات أخرى، وعلى الرغم من وجود قصة بعنوان «حوار» إلا أن الحوار كان من طرف واحد، أو فلنقل إنه حوار الصمت الذي يفجر الحركة الداخلية المؤّارة لبطلة القصة، أما الأشياء الخارجية التي ظهرت كخلفية مثل العربة المسرعة والطفل الذي مر بجانبها، فقد كان مجرد ظلال عكس الحالة الوجدانية أو الحالة الداخلية، على الرغم من قديمها بطريقة حيادية تماما، ولكن هذا لا يمنع من استحضار قلبي ووجداني لشخصيات ذات صلة ما ببطلات المجموعة ، عادة ما تظهر هذه الشخصيات بصورة غائمة أو ضبابية، وبالتالي فلا ملامح لها .

وفي قصة «الحزن الرمادي» تكرر هذا التعبير الشاعري أكثر من مرة، ولعله مستوحى من أبيات للشاعر المعروف فاروق شوشة.يقول فيها :

عندما يجتاحنا الحزن الرمادي
ونقعي في زوايا القلب مكسورين
نجتر الحكايات القديمة
الأسى الفارغ يستيقظ من بين الدهاليز

ويصحو وتر الشجو
الكتابات التي جفت على الأوراق
كانت ذات يوم صوتنا العالي
لفح الشوق
والرؤيا الحميمة

إن هذا الجزء اقتطعناه من قصيدة للشاعر بعنوان «اعترافات الحب الخائب» ولعل عنوان القصيدة نفسه والسطور التي سقناها من القصيدة، وبخاصة السطر الأول، تتواءم مع الواقع النفسي للمجموعة القصصية كلها .

ومما لاشك فيه أن الكاتبة قارئة جيدة لشعرنا القديم والمعاصر، ذلك أن قصصها مليئة بالتعبيرات الشعرية الموحية ، كما يبدو أيضا أنها دارسة أو قارئة جيدة لعلم النفس، فقد لجأت على مستوى المجموعة كلها إلى التحليلات النفسية، ثم قامت برصدها على الورق والتعبير الأدبي عنها، بل إنها لجأت أحيانا إلى استخدام تعبيرات علمية نفسية كثيرا ما نقرؤها في كتب علم النفس مثل عملية التداعي، والتأمل الباطني، والإلحاح الداخلي، والانكماش الداخلي، بل إن هناك قصة عنوانها

كثرت فيها مثل هذه الألفاظ والتعبيرات أو المصطلحات، ولعل كثرة استخدام الكاتبة لتعبير الأبواب المغلقة أو الأبواب التي تقرع دون استجابة أو دون رد، تشي عند علماء النفس بأشياء كثيرة منها الانغلاق الذاتي، أو الانكفاء على الذات، أو الخوف من الآخر، أو عدم الرغبة في التعامل مع الآخرين أو التواصل معهم، أو فقدان الحرية أو انعدامها، هذا على الرغم من وجود تعبيرات مناقضة تعلن عن الرغبة الأكيدة في التحرر، والتعامل مع الآخرين ، وفتح جميع الأبواب من أجل التواصل الإنساني.

إن الأبواب المغلقة في «الحزن الرمادي» جعلت الأيام لا لون لها ولا طعم، بل لوّنتْ الحزن الإنساني النبيل الذي يخيم على عالم الكاتبة، وعلى كل قصص المجموعة تقريبا بلون رمادي، بل يتحول طعم الأيام نفسها إلى طعم رمادي يزداد قوة ورسوخا حتى يتحول إلى مرارة تقف في الحلق .

شريفة الشملان

في ((منتهى الهدوء))

بمجموعتها القصصية الأولى ((منتهى الهدوء)) تدخل الكاتبة شريفة الشملان عالم القصة العربية القصيرة بخطى واثقة وبمفهوم حقيقي لمعنى القصة القصيرة ومبناها ، ودورها في تشكيل عالم أدبي عربي جديد. وهي بمجموعتها تلك تضيف اسما جديدا فاعلا لكاتبات القصة القصيرة على امتداد الوطن الذي يكتب ويتكلم بالعربية .

إن مجموعة ((منتهى الهدوء)) تضعنا أمام نماذج إنسانية مختلفة بعضها يسافر للدراسة بالخارج، وبعضها يعود حاملا شهادة دراسية عالية، وبعضها يُجن من خداع البشر، وبعضها يموت قسرا من إهمال الطرف الآخر له، وبعضها لا يملك ثمن تذكرة العودة إلى بلاده، وبعضها يسجن بتهمة قتل أعز الناس لديه، ... الخ. وهكذا تموج المجموعة بعشرات النماذج الإنسانية التي تعيش بيننا دون أن نعرفها أو نحن نعرفها ظاهريا فقط ولا نعرف

ما يعتمل بداخلها وكيف تعيش حياتها ومماتها أيضا، وتأتي شريفة الشملان لتكشف لنا النقاب ـ وبواقعية شفافة للغاية ـ عن كثير من الانفعالات الإنسانية المتضاربة، وعن لحظات كثيرة من مشاعر الفرح والغضب والانكسار والوهج والحب والكراهية عبر تصرفات شخصيات قصصها تلك.

لم تحلق الشملان في عوالم غير واقعية اللهم إلا في قصة «الموتى يقرأون الأفكار» ص ٥٣ التي وقعت في اثنين وعشرين سطرا فقط حيث المرأة التي تقوم بغسل الموتى من النساء والتي شعرت بأن يد الجثة تجرها من شعرها جرًّا مؤلما، وتخرج لها لسانا أحمر قانيا، مما جعلها ترتجف وتقع على الأرض. عدا ذلك فإن قصص المجموعة الخمس عشرة تنتمي إلى عوالم واقعية إنسانية بسيطة أحيانا ومركبة أحيانا أخرى، ولكنها تنتمي في جميع الأحوال إلى عادات وتقاليد وتراب وأرض وإنسان وميراث هذه المنطقة العربية التي نشأت وعاشت عليها الكاتبة (عدا قصة واحدة فقط هي «عقد عمل» ص ٧٧، كما سنرى) حتى أن القصص التي تدور أحداثها خارج تلك المنطقة الجغرافية مثل: منتهى الهدوء «وأحداثها تدور في الطائرة المتجهة إلى الولايات المتحدة

الأمريكية) وأحمر شفاه(وأحداثها تدور في روما) والضياع وهي وطفل يصرخ (وأحداثهما تدور في لبنان) تنطلق في الأساس من تصور الكاتبة ومعايشتها الحقيقية وتفهمها الكامل لظروف شخوصها ونفسياتهم وعاداتهم وتقاليدهم. تقول في قصة «منتهى الهدوء» على سبيل المثال: (انقطعا عن غزلهما لتبدأ البسملة وقراءة السور القصيرة) وتقول في «أحمر شفاه»: (خالتي تقرب إناء الحنّاء من يدي التي تمسكها سيدة سوداء .. تبسمل السيدة بينما النساء يصدحن بالزغاريد وتنقلها أذني كنواح...الخ).

والمتأمل في أسماء شخوص قصص شريفة الشملان يكتشف أن القاصة ترتاح كثيرا إلى الأسماء المشتقة من (النور) فنلاحظ أن بطلات القصص الثلاث: الجنين ولقاء وأحمر شفاه لهن اسم «نورة» في حين كانت هناك شخصيات أخرى باسم منيرة ونوير في المجموعة نفسها، ولم أدر السبب وراء اختيار اسم «نورة» على وجه التحديد، ثم الأسماء المشتقة من النور للكثير من شخوص وبطلات قصص شريفة الشملان. إن الاسم أحيانا يكون له دلالة معينة في القصة أو يصف شيئا ما أو يرمز لشخصية صاحبه، ولكن عند شريفة الشملان لم أجد لتكرار

اسم نورة في بعض قصصها مدلولا معينا، غير أنني أتذكر أن هناك كاتبة سعودية ـــ لعلها تكون ذات صلة قرابة بصاحبة «منتهى الهدوء» وهي د. نورة صالح الشملان صاحبة كتاب «أبو ذؤيب الهذلي: حياته وشعره» وبالرجوع إلى معجم الأدباء والكتاب السعوديين (ط۱، ١٤١٠هـ، الرياض: الدائرة للإعلام) نجد أن كلا الشملانين: شريفة ونورة تخرجتا في كلية الآداب، جامعة بغداد .

وعموما وحتى لا يذهب الكلام على عواهنه أمام أسماء «نورة» في القصص الثلاث بالمجموعة، فإننا سنبحث عن دلالة هذا الاسم لدى المؤلفة.

في قصة «الجنين» ، وهي قصة ترد على لسان رجل أو تتحدث بلسان الرجل (مثلها مثل سائق مثالي وعقد عمل) تموت «نورة» إثر إصابتها بنزيف، وهي في حالة حمل، ولم يكن زوجها يعرف إنها حامل في شهرها الرابع، وكان يصفها دائما بأنها «ذكر النخل» . فهل نورة بموتها هذا ستمنح النور لزوجها بعد أن كان يعيش في ظلمات السادية المفرطة . يقول في مطلع القصة: (كنت أمارس عليها ساديتي، أمارسها بعشق، أسحقها حتى العظم، أرتوي ببؤسها حتى الثمالة، وكنت لا أدعوها إلا بـ

«ذكـر النخـل» لأنهـا لم تنجـب رغـــم أنــني لم أذهــب بهــا إلى الطبيب، كما لم أفحص أنا). وبموت نورة يعرف الزوج خطيئته، ويحاول أن يكفـر عنهـا، فهـل هـداه هـــذا المـوت إلى الطريــق المستقيم،إلى طريق النور، يقول الزوج مـع إسـدال الستار علـى القصة: (وبدأت أعرف طريق ا لله ، طريـق المسـجد، لعلـه يغفـر خطيئتي فلاشك أن نوره لو رأيتها وسألتها عفوهـا .. ستغفر) .

هنا نحس أن لاسم نورة دلالة أكيدة ورائعة في القصة .

أما في قصة «لقاء» حيث نلتقي ونورة أخرى، فـلا نكـاد نحـس بمعنـى أو دلالـة النـور، مثلمـا نلمسـه في القصـة السـابقة، ففـي «لقاء» تلتقي نــورة وطليقهـا خـالد في السـوق المركـزي فتشـعر بفرح عظيم وشوق عارم له، فتسأله كيف هنـت عليـك، كيـف كتبت الورقة، فيجيب وهو يمسـح دموعهـا بغترتـه: يـا نـورة لمـا رفضت التفـاهم .. لمـا رفضـت كـل واسـطة أرسـلتها لـك. ثـم يتفقان على أن يعود كل منهما للآخر. وبعيـدا عـن دلالـة اسـم نورة في هذه القصة نذهب إلى أن قصة «لقاء» تعـد مـن أضعـف قصص المجموعة فنيا فقد هربت خيوط الحبكة القصصية من بـين يدي الكاتبة ، وتحولت القصــة القصـيرة إلى مجـرد حكايـة طليـق

تعود إلى طليقها .

أما القصة الثالثة التي اتخذت من «نورة» اسما لبطلتها فهي قصة «أحمر شفاه» التي لم نلاحظ دلالة لاسم نورة بها، ومن الممكن أن يستبدل هذا الاسم بأي اسم آخر ، فنورة في القصة عروس تخجل من عريسها ليلة عرسها، ويصبر عليها العريس أسبوعا بكامله ، ثم يطيران معا إلى روما حيث يدرس ، وهناك أيضا يعيشان شهورا كأخ وأخته إلى أن يشعرها بأنه بدأ يخونها فتحس بالغيرة، وتبدأ في تخطي الحاجز النفسي إليه، فيذوب الثلج بينهما، ولم تكن محاولته لإشعارها بوجود أخرى في حياته سوى محاولة ناجحة لإذابة هذا الثلج. وتعتبر هذه القصة فنيا أفضل من سابقتها، وكان يمكن للكاتبة أن تختار لها عنوان «منتهى الهدوء» بدلا من أحمر شفاه لعدة أسباب من بينها أن عنوان «أحمر شفاه » كعنوان قصصي أصبح عنوانا تقليديا للغاية، وأن القصة التي أطلقت عليها الكاتبة عنوان المجموعة «منتهى الهدوء» لا تحمل أي دلالة على هذا العنوان، وأن عنوان «منتهى الهدوء» يكون عنوانا صالحا وذا دلالة معنوية ونفسية على القصة المعنونة بـ « أحمر شفاه» لأن كلا العروسين استطاعا أن يتغلبا على مشاكلهما النفسية في شهور زواجهما الأولى بمنتهى الهدوء.

ودون إثارة أي انفعال يغضب أحد الطرفين من الآخر، ولعل هذه العبارة تدلنا على مدى تطابق عنوان «منتهى الهدوء» على القصة التي نتحدث عنها، تقول نورة ص ٦٢: (أحسست أن ثلج الماضي الذي ملأ حياتي يذوب والشبح يطير بهدوء من قلبي) .

أما الهدوء الذي تتحدث عنه الكاتبة في قصة «منتهى الهدوء» فهو هدوء ظاهري فقط ، فعندما أراد أحد المخمورين معاكسة بطلة القصة ، وهي على متن الطائرة صبت عليه كأسا من الماء، وبهدوء حسدت نفسها عليه صبت لنفسها كأسا من الماء لتشرب، ثم عادت إلى مكانها، ورغم هدوئها الظاهري كانت هناك نار في صدرها، كما أن هدوءا آخر في القصة نفسها تحدثت عنه مضيفة الطائرة عندما اهتزت الطائرة بشدة إثر ارتطام أطباق المطبخ بالأرضية لعدم إغلاق خزانة المطعم جيدا، فعندها دعت المضيفة المسافرين لربط الأحزمة والتزام الهدوء .

إذن فأي الهدوئين أصلح لإطلاق عنوان «منتهى الهدوء» عليه، هل الهدوء الحقيقي الذي سكن القلب والذي ستنعم به حياة ممتدة قادمة هي حياة نوره مع زوجها في روما، أم الهدوء الظاهري أو المصطنع الذي صنعه تصرفها مع مخمور الطائرة، أم

عبارة «الرجاء التزام الهدوء» ؟

لقد تنوعت أساليب الخطاب القصصي في المجموعة، وكان لأسلوب السرد أو الحكي أو القص هو الأسلوب الغالب على قصص المجموعة ، وبالتالي فقد كانت فرصة الحوار بين شخوص المجموعة ضئيلة للغاية ، كما استعانت الكاتبة ببعض الألفاظ أو الكلمات أو العبارات العامية المستوحاة من البيئة المحلية ، وهي كلمات قد تكون مفهومة داخل البيئة السعودية ، أما خارجها فلا أعتقد أنها ستفهم بسهولة مثل لفظ (أبيك) في قولها: (هيلة .. أبيك تيجي معي اليوم للبيت) ص ٤٠ والتي تعني (أريدك).
كما أنها تستعين أحيانا بالأمثال الشعبية المستوحاة من بيئتها مثل (جبت الأقرع أبيه يونسني فك قرعته ووحشني) ، ولعل قصة « صديقتي منيرة » من أكثر قصص المجموعة التي وردت فيها العبارات المحلية أو العامية، وهو اتجاه لا نشجع عليه الكاتبة كثيرا، خاصة وأنها تمتلك ناصية الكتابة والتعبير باللغة الفصحى المبسطة، وعلى الرغم من أنها تمتلك تلك الناصية إلا أن هناك أخطاءً بالجملة وقعت في الكثير من صفحات المجموعة، وهي أخطاء تنوعت ما بين الخطأ الإملائي، والخطأ اللغوي، والخطأ

المطبعي، وعلى الكاتبة أن تعمل جاهدة على أن تتخلص بمنتهى الهدوء من هذه الأخطاء ، وتستفيد منها في كتاباتها القادمة، أو عند صدور طبعة جديدة من هذه المجموعة القصصية الجيدة، وعلى كلٍّ فهي أخطاء لا نعفي الناشر (نادي القصة السعودي) أو المطبعة (مطابع الفرزدق التجارية بالرياض) من السؤال عنها.

وعودة إلى قصة « الجنين » حيث نجد أن الرجل يتحدث عن زوجته ومشاعره نحوها ، وهي واقفة كالجبل أمامه لا يهزه كلمة قاسية ولا يثور لأتفه الأسباب أو أعوصها ، ولكن ينهار هذا الجبل (أو ذكر النخل) عندما تُهان كرامته ، وتموت المرأة نزفا، وهي حامل في شهرها الرابع، بعد أن كان زوجها يمارس عليها ساديته لعدم إنجابها. والكاتبة وهي تقدم لنا تلك القصة بلسان الرجل / الزوج تضع عينا على عالم الرجل اللاهي العابث غير المقدر لظروف زوجته، وعينا أخرى على عالم الأنثى ومدى صمودها وكفاحها وتحديها للأعاصير والزلازل والمحن التي تمر بحياتها الزوجية، فلا يملك القارئ إلا أن يتعاطف معها ويحزن لموتها، ويعتب على الرجل / الزوج الذي شارك في صنع تلك النهاية المأساوية لحياة زوجته، ومن هنا يتضح ذكاء الكاتبة وهي

تقدم قصتها الأولى على لسان الرجل، وهو يقدم اعترافاته. إن هذه القصة تندرج تحت ما يسمى بأدب الاعترافات، لذا فقد كان من الاستحالة أن تأتي على لسان المرأة / الزوجة لكونها توفيت من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الرجل من خلال اعترافاته جعلنا نتعاطف مع المرأة أكثر ونحس بمشكلاتها ومدى عذاباتها أكثر مما لو كانت الأنثى هي التي تتحدث عن نفسها بنفسها. إن عبارة مثل (كنت أحاول أن أغيظها بأقسى ما تغاظ به الأنثى) عندما تجيء بلسان الرجل تجعلنا ننفعل ونتعاطف وننضم إلى جانب تلك الأنثى التي هي زوجته في النهاية، والتي لم تنبس ببنت شفة طوال القصة، ولكن موتها نزفًا في الحمام كان أكبر صرخة واحتجاج على ظلم هذا الرجل لها .

ويبدو أن الكاتبة أغراها نجاح الحديث بلسان الرجل في قصتها « الحنين » فكررت المحاولة في قصتين أخريين هما «سائق مثالي» و «عقد عمل» وفي كلتيهما تتوارى الكاتبة خلف الضمائر ويغيب صوتها الفاعل، وكأنها تقف لمراقبة الحدث وتطوره وتطور الشخصية وانفعالها معه، ثم تقدمه لنا في صورة قصة قصيرة .

في قصة « سائق مثالي » ص ٧١ نشعر أيضا أن الكاتبة تلقي

اللوم على الرجل الذي ذهب ليتعلم ويحضّر الدكتوراه، فينبهر بالعالم العجيب الغريب الذي يحيط به، ويقوم باكتشاف كل جديد وتجريب كل شيء، ثم يقرر الارتباط بواحدة من بنات هذا العالم تعرّف عليها في أحد مقاهي الليل الكئيبة ، فتستجيب له وتعلن موافقتها على كل شروطه بضرورة الالتزام بعادات بلده وتقاليده، ولكنها في النهاية وبعد أن تزوجها وحضرت معه لبلده تعلن عدم رغبتها في الاستمرار معه، وأنها حضرت ليس حبًّا فيه، ولكن لكي ترى البلد على حقيقته، ويسقط في يده، وبهدوء يطلقها ، ويعيدها إلى بلادها، ولكنها لم تكتف بذلك فنراها تطلب حقها في ماله، الأمر الذي أدى به إلى دخول «مستشفى الأمراض النفسية». وإذا كانت الكاتبة جعلتنا نتعاطف مع الأنثى في القصة السابقة «الجنين» فإنها في هذه القصة تفعل العكس تماما فتنفرنا بل تحذرنا منها، ذلك أنها تقدم لنا شخصية مغايرة لامرأة بلادنا، ومن الناحية الفنية استخدمت الكاتبة بنجاح أسلوب المعادل الموضوعي بأن أظهرت تلك المرأة الأجنبية في أكثر من صورة على أنها قطة متوحشة شعرها منفوش وأظافرها طويلة، وأن الرجل عندما أراد الانتقام من

المرأة انتقم منها في صورة قطة صدمها بسيارته، ثم راح يبحث في كل الجرائد عن خبر الحادث، وتنتهي القصة بنهاية رمزية جميلة حيث تقول الكاتبة ص ٧٦ : (شخص واحد يملؤه عجب إلى يومنا هذا، ذاك هو عامل البلدية، يتساءل من يغلف ذيل القطة بتلك الطريقة).

أما قصة «عقد عمل» ص ٧٧ فهي قصة فلاح حصل على عقد عمل في بلد عربي ، فباع قلادة زوجته الذهبية ، ورهن جاموسته للحصول على تكاليف السفر على أمل أن يعوضها بعد أن يعمل، ولكن سلطات مطار القدوم تكتشف أن عقد العمل مزور، فيصاب بخيبة أمل وإحباط شديدين، وهي قصة عادية جدا من ناحية الحدث والمعالجة الفنية، ولكنها واقعية وإنسانية، والسقطة التي وقعت فيها الكاتبة هي عدم صحة الإجراءات التي تتحدث عنها لأن المفروض أن كشف تزوير عقد العمل يتم في سفارة البلد العربي المسافر إليه العامل، فلا تمنح له تأشيرة الدخول إلى هذا البلد، وليس في مطار القدوم، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن سلطات المطار ليس من مهمتها التثبت من صحة العقد أو عدم صحته، ولكن مهمتها التأكد من صحة التأشيرة وصلاحيتها. لذا أهيب

بالكاتبـــة أن تكـــون عـلــــى درايـــة بـــبعض الإجـــراءات القانونيـة (أو العلميـة أو حتـى الاقتصاديـــة) عندمــا تحـاول أن توظفها في قصصها، فرصد المشاعر والانفعالات وصناعة الســرد أو الحوار أو الوصف وصحة اللغة وســلامة الأسـلوب لا يصنـع وحده قصصا جيدة .

عبد العزيز المشري

و«النزيف»*

يبتكر عبد العزيز مشري في قصته «النزيف» موضوعا جديدا لم يسبق أن عولج كثيرا من قبل في القصة القصيرة المعاصرة، وهو موضوع غسيل الكلى، ومن هنا تأتي جدة الموضوع وثراؤه سواء من الناحية الفنية أو من الناحية الواقعية، وهو كما نرى موضوعا خصبا للكتابة. وكما عودنا المشري دائما في معظم أعماله أن يتكئ على مفردات البيئة المحلية بكل رموزها، فإنه يفعل الشيء نفسه في هذه القصة .

تبدأ القصة بمقطع غير مرقم من الشعر المنثور أو النثر الشعري، أو التداعيات التي تتردد صداها أو تتردد كلماتها في أماكن أخرى من القصة، ثم يأتي مقطع غير مرقم به شكل من أشكال الحكمة أو شكل من أشكال التأمل في الناس وفي الحياة،

---

* نشرت بصحيفة عكاظ ، العدد ٩٤٨١ ملحق (الثقافة للجميع).

يقول: (إن أشد البلاءات على المرء أن يعطي كل الحق لمن لا يستحق بعضه ويراه غير لائق لتقبله) يليه عودة إلى النثر الشعري (خذ هذا الصباح المعبأ بالبياض والدبيب وبالأشجار المورقة والبدايات الجامدة). يليه شكل من أشكال البوح الذاتي والمناجاة (أشياء تشبه الرشاوى تأتيك كالطيف مرة، وكالاستقراء مرة، وكالتباشير الآنية مرة، فتحفر عظامك الطرية ... الخ).

وحتى هذه اللحظة من القراءة، يشعر القارئ أن لا قصة أمامنا، وأن كل الأشكال الكتابية السابقة لا شكل أدبي مقننا لها، إلى أن يبدأ المقطع الثالث غير المرقم، فنشعر أن تيار القصة أو كهرباءها بدأت تسري في هذا الشكل الكتابي الذي أمامنا، وبالتالي بدأت تسري في وعينا القرائي من خلال بداية فعلية لموضوع قصصي معين، ونحس أن المقطعين السابقين ما هما إلا مدخل أو باب مفتوح للولوج إلى العالم القصصي، حيث يبدأ السرد والحوار والوصف الجيد للأشياء وللناس ولوجوه الممرضات التي كأنها قُدت من خشب، وحيث يبدأ هدير الماكينة التي سيغسل بطل القصة والمرضى الآخرون دمهم عليها.

إن القاص يضعنا في بؤرة عالمه القصصي الجديد على كثيرين

منا، وهو عالم درسه جيدا ودرس مفرداته قبل أن يكتب لنا عنه، لذا فإنه ينجح في أن يجعل قارئه، وكأنه مراقب جيد أو مشاهد يتفاعل مع الوصف والحوار والحدث، أو كأنه الشخص السابع الذي يجلس إلى جوار الأشخاص الستة بما فيهم القاص نفسه أو بطل القصة ، فيشاهدهم، ويستمع إلى حديثهم ، وإلى شكواهم التي تدور في الغالب حول غلاء الدواء، وإمكانيات زرع الكلى من عدمه.

إن القاص ينجح في انتزاع المشاركة الوجدانية من القارئ عندما يذكر أن ستًا من السنين مرت على بطل القصة وهو يقوم فيها بغسل كليته، رغم عدم وجود أي أسلوب من أساليب التوسل أو الرجاء أو الشفقة أو الأنين أو البكاء. إنه يقدم لنا هذه الحقيقة بأسلوب محايد .

ويمضي السرد بطريقة تنم عن قوة ملاحظة وكثرة احتكاك بهذا العالم الأبيض، عالم المستشفيات والأسرة البيضاء، والتي ينجح القاص في توظيفها بطريقة فنية. ثم يعود الحوار السريع إلى القفز مرة أخرى في أجواء القصة ولعل سبب سرعته هو سرعة إيقاع الحدث في هذا الجزء من القصة من ناحية، ومن

ناحية أخرى فإنه حوار بين ممرضة فلبينية لا تجيد الحديث بالعربية، وبين بطل القصة الذي يريد أن يتحدث هو الآخر لدرجة أنه كان يريد أن يستفسر من الطبيب عن أشكال الدواء، ولكنه فضّل السكوت (لم يكلمني ولم أسأله عن شيء) حتى المرضى هم الآخرون لا يودون الكلام، إنهم ينظرون فقط، ينظرون إلى دمائهم الذاهبة عبر خراطيم البلاستيك إلى المكائن ومنها، ويدلقون حدقاتهم إلى زميلهم المجنون في نظر الممرضة دون كلام.. ثم هبط صمت طويل.. وأثناء هذا الصمت الطويل يعود القاص إلى توظيف المقطع السابق الذي سبق أن ألمحنا إلى تردده في أماكن أخرى من القصة. بعد هذا الصمت والتداعيات، وبعد مرور أربع ساعات من تنظيف الدم وغسله، تسأله الممرضة لماذا لا يتكلم، وحين يهم بالكلام تقول له: (خلاص فينيش) ثم تذهب لاستقبال مريض جديد، ولكن يبدو أنه حدث شيء غير متوقع .. لقد حدث النزيف الذي نبهنا إليه القاص في العنوان (وكان الدم ينزف دون انقطاع ولا حياء فاصطبغ ثوبي الأبيض ، واحمرّ بياض الغطاء إلا قليلا) وكان رد فعل الممرضة عبارة عن عدد لا يحصى من (أوه سوري أوه) وفي

الخارج كان نفر من الممرضات ينثرن ابتسامات بيضاء دون مناسبة.

لقد أدت جدلية الأبيض والأحمر فضلا عن جدلية الصمت والكلام دورها بنجاح في هذه القصة، وكان أشد المواقف جدلا ودرامية بل ورمزية منظر الدم النازف الذي خضب الثوب الأبيض في مقابل عدد لا يحصى من (أوه سوري أوه)، وعدم رغبة البطل في الكلام في مقابل الابتسامات البيضاء المنثورة، التي يقول عنها القاص إنها (بدون مناسبة) ولكني أقول إن لها مناسبتها الخطيرة والدالة أمام هذا النزيف الدموي العربي.

عبد الله حسين

والتحولات في «الشرط»

ترصد المجموعة القصصية «الشرط» لمؤلفها عبد الله محمد حسين التحولات الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع السعودي، وأثرها على العلاقات الإنسانية بين الناس من خلال عشر قصص قصيرة صدرت عن نادي الطائف الأدبي عام ١٤١٠هـ / ١٩٨٩م ومنذ القصة الأولى التي جاء عنوان المجموعة باسمها «الشرط» نلاحظ ذلك التردد والتحول الاجتماعي والاقتصادي الذي يحكم العلاقات بين الناس، فمن أجل عيون تجارة مواد البناء يبيع أبو علي بستان الليمون الذي يملكه بـ «كسرة عصا» وذلك بغية الثراء السريع، ولكن عندما تبور تجارته، ويمنى بخسارة فادحة في تجارة مواد البناء، ينصح ابنه بالرجوع إلى الزراعة ويقول له: (ارجع إلى الزراعة لا يجوع لك بطن) ثم يستعرض شريط الذكريات المليء بالحياة الجميلة المرحة التي كان يعيشها قبل بيع الأرض والبستان، ونفتش معه عن أسباب

قهرية تدعوه لهذا البيع فلا نجد سوى تلك الزيارة السريعة لرجل من الأحساء قال له أبو علي بعد جولة سريعة على الأرض والنخيل والثمار .. ما مطلبك ؟ فسأله الرجل: النخل للبيع؟ فقال أبو علي في رد سريع ما حرم ا لله شيئا على البيع، فقال الرجل: مليون نقدا تشاور وبعد أسبوع سأعود.

أما في قصة « الترنجة » فيحكي الكاتب من خلال حلم يحلم به بطل القصة بعض ما يحدث لشبابنا أثناء سفرهم إلى الخارج، وخاصة في المطارات، وأعتقد أنه لو تخلى الكاتب عن كون القصة حلما لجاءت القصة أكثر تعبيرا وواقعية، لقد فاجأنا الكاتب بقوله في نهاية القصة: (تدحرجت الترنجة على الأرض في هيئة رأس تولوز لو تريك المشوه واصطدمت بسريري فأفقت مذعورا) ولعل القارئ الذي لم يعرف من هو تولوز لو تريك يحتار إزاء هذا التشبيه والوصف، كما أن الكاتب في القصة نفسها يشبه وجه صديقه الفنان بوجه فان جوخ بعد أن بتر أذنه، وسوف يحتار القارئ مرة أخرى أمام هذا التشبيه حيث إن المشبه به (وجه فان خوخ بعد بتر أذنه) ربما لا تكون صورته واضحة في مخيلة أو في ذهن القارئ العربي الذي لم يعرف شيئا

عن حياة هؤلاء الفنانين.

في قصة «التراخوما» نلاحظ هذه المقارنة بين وقع حوافر الحمار وصرير العربة التي يجرها وما يخلفه وراءه من روث يتحلق حوله الذباب، و «الدابة» الأمريكية واليابانية التي ترمي بروثها سماء وأرض القرى والمدن، وذلك من خلال فيلم تسجيلي تعرضه شركة أرامكو في شوارع القرية عن مرض التراخوما الذي ينقله الذباب من العين المريضة إلى العين السليمة. إن هذا الفيلم التسجيلي التعليمي أثار جدلا بين الفلاحين في القرية، بعضهم قال: (مو صحيح) وبعضهم قال: (صحيح)، واتهم بعضهم بعضا بعدم الفهم، ولكن أحد الحمير في القرية كان قد فهم التهمة التي أُلصقت به فولى هاربا وطال البحث عنه في المزارع والقرى المجاورة ثم استبدله أصحابه بسيارة شفروليه مقسطة بقرض من البنك الزراعي، وصاروا يوقفونها في مربطه، وربما يتضح في هذه القصة أكثر من غيرها محاولة المؤلف رصد بعض التغيرات الاجتماعية والاقتصادية بين البشر في هذه المنطقة الجغرافية التي يعبر القاص عن أحوالها .

أما في قصة «الرجلان» فتتضح مقدرة الكاتب على رصد

التحول الاجتماعي والاقتصادي من خلال تصوير سعادة «أبو سعد» - ولعل للاسم هنا مدلوله ــ بعد تزايد إقبال الشركات الأجنبية على شراء أو استثمار حقول النخل لتحولها إلى مقرات أو كراجات لآلياتها، كما أنه يصور في لقطة سريعة للغاية أولئك الذي انهاروا أمام الأرقام الكبيرة المعروضة من قبل العقاريين لشراء أو تأجير الأرض وحرق النخل.

ومرة أخرى يتضح الرصد من خلال المقارنة بين ما يكسبه أبو سعد من بيع سيارة واحدة، وما يكسبه من مئات الشيشيات «نوع من أنواع النخيل» لذا فقد قال لأبي حسين «مستأجر الأرض التي يمتلكها» إذا مات النخل أجرنا الأرض.

ولكن يرد أبو حسين (حرام يموت النخل وحنا نشوف) وتلخص خاتمة القصة الموقف كله ، الموقف الاجتماعي والاقتصادي الذي يريد الكاتب إيصاله لنا عن طريق تصوير معبر في قوله: (كان الظلام يغزو النخل وقهقهة أبي سعد تشتد عندما غادره أبو حسين).

ولعلنا نلاحظ من خلال القصص السابقة، والقصص الأخرى في مجموعة «الشرط» أن المجتمع الريفي أو القروي يستهوي

الكـاتب أكـثر مـن غـيره، ذلـك أن هـذا المجتمـع يتمـيز بـالبطء الشديد في عملية التحولات الاجتماعية والاقتصادية، ومـن هنـا فإن رصد هذه التحولات من خلال هذا المجتمع يكون له قيمتـه الكبرى في فهم طبيعة هذه التحولات ومدى تأثيرها على سـلوك الناس، وعادة ما يسـبق قبولهـم لهـا نـوع مـن الرفـض والمقاومـة والتمسـك بمـاضيهم وعـاداتهم وتقـاليدهم ـ حتـى وإن كـانت سلبية وغير مرغوبة ـ ولكن أمام قوة الجديد وعدم القـدرة علـى مواجهته والانتصار عليه، يكون الاستسلام لنمط الحيـاة الجديـد هـو الحـل الوحيـد والأخـير. إن مـن يقـف أمـام التطـور وأمـام العـادات الجديـدة الـتي تغـزو مثـل هـذه الأمـاكن البعيـدة يتهـم بالجنون والتخلف، مثلما حدث مع مهدي في قصة «الصنـدوق» الذي لم يقتنِ أي وسـيلة ترفيـه مثـل الراديـو أو التلفزيـون. لقـد اعتبرها رجسًا من مهاوي الشيطان .

وعلى الرغم من البساطة الواضحة في تلك المجموعة القصصيـة (بسـاطة الأداء، وبسـاطة اللغـة، وبسـاطة التصويـر، وبسـاطة الشخصيات) فإن توجه معظم قصصها نحو رصد تلك التحولات في المجتمـع الريفـي الحديـث يضعهـا في مكانهـا الصحيـح علـى الخريطة القصصية في المملكة العربية السعودية .

ثنائية الموت والحياة هي أهم ما يناقشه الكاتب القصصي عبده خال في معظم قصصه تقريبا. وتتجلى هذه الجدلية أو الثنائية كقضية فكرية تشغل بال الكاتب، ومن ثم يحولها إلى قضية فنية في أعماله القصصية .

وفي مجموعته الثانية «لا أحد» الصادرة عن مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر بالقاهرة عام ١٩٩٠م نلاحظ انعكاس هذه الثنائية في قصص المجموعة البالغة ثماني قصص، يأخذ بعضها شكل الرواية القصيرة، مثل «محاولة لإشعال سيرة منطفئة» و «لا أحد في القلب .. لا أحد في الطرقات» و «الأوراق». ذلك أن اهتمام الكاتب برصد التفاصيل الدقيقة التي تخدم فكرة عمله القصصي فضلا عن شغل حيز زمني طويل سواء من الناحية الواقعية أو الفنية بالإضافة إلى وجود الحس الملحمي في بعض هذه القصص، وبخاصة في «محاولة لإشعال سيرة منطفئة» يجعلنا

قصص هذه المجموعة بالرواية القصيرة .

وقبل أن نتطرق إلى ثنائية أو جدلية الحياة والموت في قصص عبده خال ينبغي أن نتوقف عند ظاهرة «الانحناء» في تلك المجموعة القصصية التي أمامنا، والتي تجلت في أروع صورها الفنية في قصة «الإرث»، التي تتجلى فيها أيضا ظاهرة موت الأب والأم على نحو لافت. فما الإرث الذي تركه الأب لابنه ؟ أنه «الانحناء» (بعد أن رحل سلمتني ميراثه كاملا ..) إنه الوصية التي تقول: (اللي يطالع لفوق تنكسر رقبته) ومن يومها يعمل الابن الوارث على تنفيذ وصية أبيه ، ومن يومها لم يرفع رأسه أبدا، ويسير برقبة مطأطئة، أو برقبة مكسورة أو برقبة مدلاة على الصدر، إنه الانحناء في صورته الحسية والمعنوية، الانحناء الذي رفضه الشاعر أمل دنقل في ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ـ قصيدة كلمات سبارتكوس الأخيرة التي كتبها عام ١٩٦٢م والتي يقول فيها :

(مُعَلَّقٌ أنا على مشانق الصباح
وجبهتي ـ بالموت ـ محنيَّة
لأنني لم أحنها .. حيَّة)

ولكن عند عبده خال الأمر معكوس، فكل أبطال قصصه تعلموا الانحناء وهم أحياء. بل إن الوالد يوصي ابنه بالانحناء والانكسار طوال حياته حتى يعيش سالما، وكأنه يتناص مع مقولة الشاعر أمل دنقل في القصيدة نفسها :

(وإن رأيتم طفليَ الذي تركته على ذراعها بلا ذراع

فعلموه الانحناء

علموه الانحناء)

يقول القاص (منذ ذلك العهد البعيد وأنا أحرص ـــ أشد الحرص ـ على السير برقبة مطأطئة) و (تنبثق رائحة الرغبة في داخلي فأقبرها بانحناءة قاسية، ولازلت أحنيها حتى نهض القلب) وعندما حاول هذا الوارث للانحناء أن يرفع رقبته ليشاهد التي تلقي عليه تحية الصباح لم يستطع (استعددت لرفع رقبتي انتابني عجز مرير) وعندما يذهب إلى الطبيب لمعالجة هذا الانحناء في صورته المادية أو الحسية والمعنوية والرامزة ـ فالانحناء أيضا رمز للعجز الجنسي والارتخاء العضوي ـ يكتشف الطبيب أن عضلات الرقبة أصابها الضمور، ومن ثم سيعيش ـــ هذا الوارث ـ بقية عمره منحنيا ذليلا عاجزا عن ممارسة الحياة

بصورة طبيعية، ومن ثم نكتشف مع الـوارث أن ذلك الإرث الذي تركه أبوه كان بمثابة الإهانة والعجز والخنـوع والفشـل في ممارسة حياة سوية، وعلى الرغم من ذلك فقد ظل الابن وفيا لميراث أبيه ووصيته (كنت أحافظ على إرث أبي من أن تكسـره الرغبات) .

في قصـة «القنديـل» يواجهنـا الشـيخ الـذي يحمـل مصباحـه أو قنديله الذي يذكرنا بمصبـاح ديوجين. تقـول الموسـوعة العربيـة الميسرة عن ديوجين (٤١٢ ـ ٣٢٣ق . م) إنه فيلسوف يوناني من الكلبيين . عاش في أثينا داعيا إلى البساطة ، فعاش في برميل، وعندما سأله الإسكندر الأكبر، ماذا يتمنى ؟ أجابه أنه يتمنى أن يبعد عنه حتى لا يحجب ضوء الشمس، ومما يروى عنه أنه كـان يجوب الطرقـات نهـارا حـاملا مصباحـا ليبحث في ضوئـه عـن «الإنسـان» أي الإنسـان الـذي تتمثـل فيـه الفضـائل البشـرية الصحيحـة. والشـيخ في قصـة «القنديـل» يخـرج في عـز النهـار للبحث عن الحقيقـة ، وتتجلى صـورة الانحنـاء في هـذه القصـة الفلسفية في الحمّال (تأوّه الحمال وهو مازال محنيا) وهي صورة حسـية للانحنـاء يقابلهـا صـورة معنويـة في قـول الحمّـال للشيخ (رؤوسنا لا تمتد إلى القبـور). وكأننـا عنـد الموت فقـط

نتحرر من الانحناء والانكسار والخنوع. فالموت هو الحرية، هو الانعتاق من أسر الحياة وقبضتها القوية على تصرفات البشر اليومية، على الرغم من أن الشيخ يظل يجاهد طوال القصة في محاولة تحرير الفكر والعمل من العبودية والظلام. إنه صوت الإنسان الذي يسعى للتخلص من الانحناء بكل صوره وأشكاله.

في قصة « لا أحد . .» نجد «الانحناء» متمثلا في أكثر من صورة حسية ومعنوية، منها الرجل الذي يحمل الأمتعة، وبطل القصة الذي يرمي رأسه في حجر أمه، والتمثال المنحني (الهاتف قطعة من تمثال منحن) وانحناء الموت، و (أنا انحني وأموت) .

أما في قصة « حالة إصغاء » فتتمثل صور الانحناء عند طلب الحاجة (ولكن أنتم هكذا حين تكونون في حاجة تظلون مرخين جباهكم كذيول الكلاب). تبدأ القصة بالعبارة التالية: (للتو عدت بعد زمن طويل من الانحناءات والاسترحام) وتتكرر صورة الانحناءات والانكسارات على مدى القصة حيث يحكي أحد الأشخاص حكايته لشخص آخر لا يعرفه فيصور له قصة الانحناء أمام مديره وزملائه (كل تلك الوجوه التي أحنيت جبهتي أمامها تصك على قامتي) وفي النهاية لم يجد أمامه

إلا الانحناء وحمل الأوراق (انحنيت وحملت أوراقي بعد أن بصقت على ذلك السجاد اللامع، وخرجت من مكتبه لاعنا) ونفاجأ في النهاية بسؤال ذلك الشخص الذي يحكي له حكايته (عفوا يا سيدي لا تظن بي الجنون .. ما هو اسمك ؟ فأنا لا أعرفك حقا) عندها (يرخي) رأسه في حزن وأسى ويجيبه: نعم أنت لا تعرفني .. وأنا كذلك). وفي قصة «الأوراق» نجد الانحناء المعنوي الذي يكسر الابن في غربته، وعندما يعود في زيارة لأسرته تلح عليه الأم أن تذهب لتؤنسه في غربته ووحدته، وعندما (ترخي) الأم عينيها يكون ذلك دلالة على خجلها من ابنها الذي يجدها تقوم بجمع أعقاب السجائر التي يدخنها، ولكنها تصر على ذلك (فيرخي أو يحني) رأسه دلالة على قبول طلبها، بعد أن حاول بشتى الطرق إثناءها عن عزمها. وفي الغربة لا يجدان إلا الانكسار والخوف حيث ينكسر الابن أمام رئيس العمل (انكسر أمامه بكل خضوع وتوسل) وتموت الأم من الخوف والوحدة والهلع .

أما في قصة « الصورة » فنجد صورة الأم المنكسرة أمام زوجها الطاغي (تعود بي منكسرة إلى البيت فيخبطني (أي الأب) على

مؤخرة رأسي. وأمام جبروت الأب لايجد الابن إلا الانحناء له ليشبعه وجعا (يستل سوطه وانحني له ليشبعني وجعا حتى يكف) وحينما يقرر الابن تحطيم صنم الخوف بداخله بعد موت الأب ورحيل الأم ، فإن هذا التحطيم يعني (انتصاب) القامة، ورفع الرأس عاليا بعد أن عاش طويلا يحني رأسه وبخاصة أمام أبيه (اليوم قررت أن أحطم صنم الخوف في داخلي. امتشقت قامتي، نصبتها حتى وازت صورته المعلقة في كل الأركان). يقول الكاتب قرب نهاية «الصورة»: (لنظراته الراكدة تموجّ يعتقلني وأنا أسرب خوفي المزمن، كدت أنحني وألتقط خوفي ..اخبئه في صدري وأمضي) . ولكنه لم يستسلم وينجح في النهاية في كسر حدة الانحناءات والانكسارات التي امتلأت بها حياته، وامتلأت بها القصص السابقة. إنه في نهاية هذه القصة، وهي آخر قصص المجموعة، يقول:(خطوت خطوة واسعة وغرست قامتي أمام صورته بعد أن نفضت آخر ترددي، وجهي لا يزال يرش فاتحة النصر) .

لقد بدأ الكاتب مجموعته القصصية بتنفيذ وصية الأب، وحافظ طوال قصص المجموعة على هذا الإرث من الانحناء والانكسار

والذل والخنوع والاستسلام، ولكنه في نهاية المجموعة يحقق النصر الكبير بتغلبه على ذلك التردد والخوف والانكسار، وكأن المجموعة ـــ وقد كتبت قصصها ما بين عامي ١٤٠٧ و١٤٠٩هـ ـ تعبير أو تصوير حي أو معاناة درامية تتمثل في الصراع النفسي الهائل بين الانحناء والانكسار والخوف والتردد، ومحاولة التغلب على ذلك كله . ومن هنا فقد لاحظنا على امتداد قصص المجموعة صورة الأب المشوهة، صورة الأب القاسي في معاملته لابنه ، وأيضا لزوجته، صورة الأب / السلطة، الأب / الجبروت، الأب / الخوف، بل إن الكاتب يلجأ في بعض الأحيان إلى تقديم الصورة البشعة للأب عن طريق استخدام عقدة أوديب التي تحدث عنها عالم النفس النمساوي سيجموند فرويد (١٨٥٦ــ ١٩٣٩م) في تحليله النفسي، والتي تمثلت في قتل الأب والزواج من الأم. لقد استخلص فرويد تلك العقدة من واقع الأساطير اليونانية القديمة، فأوديب بطل طيبة يقتل أباه لايوس ويتزوج أمه يوكاستا دون علم منه ، ولما يعرف الحقيقة يفقأ عينيه، وتنتحر أمه، ويظل هائما على وجهه يكفر عن خطيئته، وقد عالج الكاتب المسرحي

سوفوكليس هذه الأسطورة في ثلاث مسرحيات شعرية هي: أوديب ملكا، وأنتيجونا، وأوديب في كولون. إن عقدة أوديب تمثلت عند عبده خال في أنصع حالتها في قصة «الصورة» (جاء ذات ليلة وأنا أسقيها شربة ماء فتناول سوطه وقطع جسدي الصغير ، وهو يزأر .. في كل ليلة أضمر قتله ولازلت أضمر هذا). وبطبيعة الحال فإن أركان عقدة أوديب لم تتوافر بكاملها في قصص عبده خال ، ولكن كراهيته للأب إلى درجة الرغبة في قتله وحبه الشديد للأم تجعلنا نقترب من عقدة أوديب بعض الشيء . ولو شئنا أن نتتبع صورة الأب والأم في تلك المجموعة القصصية لنرى كيف تجلت العقدة في بقية قصص المجموعة لوجدناها على النحو التالي :

في قصة «الإرث» يورِّث الأب ابنه الانحناء والذل والانكسار والمهانة ، فيحمل الابن الأمانة بكل إخلاص، ويسير منحنيا ومنكسرا ، وعندما تطمئن الأم إلى أنها سلمت الوديعة لابنها تلفظ أنفاسها وتموت (استوثقت مني على حفظ هذا الإرث، وحين اطمأنت أغمضت عينيها وأسلمت نفسها للدود مقتفية أثره (أي أثر الأب) ويبدأ اللاشعور ينسج خيوط الكراهية نحو

الأب الذي أورثه الانحناء، وبخاصة عندما أكد له الطبيب أنه سوف يعيش هكذا بقية حياته لحدوث ضمور في عضلات الرقبة.

وفي قصة «محاولة لإشعال سيرة منطفئة» يزجر الأب ابنه الذي يشير على والده بالعودة من البحر بعد أن اشتدت الريح وزحف الظلام (قال لأبيه: لنعد. زجره ورفع صوته بنشوة: غدا سنعود لنحمل البحر) ولكن يضيع الابن في الليل (وجد أن الموج سرق ابنه ومضى مع الليل) .

وفي قصة « لا أحد..» نرى الأم التي يناجيها بقوله (أمي هل تسمعينني أنا وحيد .. ابنك يجري كالموت وحيدا) وذلك بعد أن تسلل إلى مقر أمه ، وقبّل رأسها ورمى رأسه في حجرها وبكى بعد أن دفن وليده ، وعاد من المقابر وهو وزوجته.

في قصة «النواة» نجد وصية أخرى من الأب الذي مات [وغالبا نرى الأب إما في لحظة احتضار ، أو أنه بالفعل مات] وتنص هذه الوصية على «إياك وصحبة الليل» (أبي كان حارسا ليليا ظل كذلك حتى سكنه الليل فمات. أذكر أنه حينما كان يحتضر قربني إليه وهمس بصوت محروق:

إياك وصحبة الليل). ولئن كان الكاتب يقدم صورة كئيبة عن رحيل الأب، فإنه عند وفاة الأم نراه يقدم صورة مغايرة تماما (مضت سبع ليال على رحيل أمي ذلك الركن الذي أنزوي فيه حين تعوي الكلاب في وجهي. مازال البيت نديا برائحتها وسجادتها المعلقة على الحائط تذكرني بأنني لم أصلِّ منذ أمد بعيد. اختارت أن تفارقني وأنا نائم كي لا تؤذيني وهي تحتضر. استيقظتُ مع الليل فوجدتها متيبسة. نشتها. صرخت بها .. قبلت قدمها فأبت أن تستيقظ).

وفي قصة «حالة إصغاء» يُطرد الفتى من العمل وتحاول أمه تهدئته (يا بني صلي على النبي .. الناس بالناس والكل با لله) ولا ذكر في هذه القصة للأب ، ويبدو أنه رحل منذ زمن طويل، ويعاود الفتى الحديث عن أمه مرة أخرى من خلال الحوار الذي يجري بينه وبين جليسه ، فعندما يقول له حدثني عن أخبارك يجيب الفتى: (لا جديد ـ أيها الحبيب ـ فلازالت الوالدة تحمل الموت في أوصالها المتهدمة، وأنا أطارده بكل ما أستطيع .. كل يوم أهشه فيتغلغل في مكان آخر، وهي لازالت تئن مشفقة عليَّ، انهزم أمام عينيها وألجأ إلى غرفتي فأجد الصمت ينتظرني

أجالسه ونتقاسم الهواجس ..) .

أما في قصة «الأوراق » فيصور لنا الكاتب الأم في أروع صور الوفاء والخوف على ابنها وهو في بلاد الغربة . يقول الفتى في غربته (بلغني أنها تنتظرني عند مرمى القرية .. تخرج من الصباح وتجلس بين القمائم ، تقلبها وحين يفاجئها أحدهم بالسؤال عما تبحث.. ترد عليه بانكسار : ابني مضغه السفر .. وسيقذفه يوما مع القمائم.. الغربة هكذا تمضغك وعندما تصبح غير صالح لشيء تقذفك لموطنك .. وأنا أحب أن ألقاه قبل أن تقبره هذه القمائم). وعندما يعود تفتح له ذراعيها وتسكب جرحها فينكفيء الابن على قدميها يقبلها، وعندما يفكر في العودة إلى غربته تصمم على مرافقته في غربته وتحاول أن تزيل كل عقبات الكلام لترافقه، وعندما يقول لها (أماه الغربة موت بطيء .. أسأليني) تقول له (سنقف سويا ضد الموت) وبالفعل تستطيع أن تسافر معه إلى غربته بطريقة أو بأخرى، ولكنها هناك تلاقي حتفها بسبب بعده عنها في عمل طارئ خارج المدينة التي يعمل بها لعدة أيام .

وفي قصة «الصورة» تبدو صورة الأب القاسي (كان هذا

القاسي يعرف كيف يجعلني أتعتع أمامه .. فيبصق في وجهي) ويصرخ في وجه الأم (تعالي واسمعي كلبك كيف ينبح) وفي مقابل ذلك نجد الأم الفرحة بابنها الخائفة عليه (حين تسمعني تضمني بفرح ، تخرج للشارع وتحثني على الكلام .. فينمو عجزي وأظل جامدا كالخلاء.. تهزني فلا أنطق..تذرف أدمعها أمام المتجمهرين على صوتها وتمسح شعري). لقد بدت صورة الأب كأقسى ما يكون في هذه القصة التي استطاع الكاتب — كما سبق القول — أن يوظف عقدة أوديب المعروفة بنجاح فيها، ملخصا بها موقف الأب في المجموعة كلها. وهو لم يكتفِ بذلك بل زاد على عقدة أوديب ما هو راسخ في الوجدان الشعبي من أن الميت صاحب الأعمال السيئة يثقل نعشه (تجمعوا لحمله فتثاقل عليهم .. أمروني أن أخرج لأطلب مساعدة المارة) كما أن هذا الميت صاحب الأعمال السيئة الكريهة أو المكروهة تتعفن جثته وتصبح ذات رائحة نتنة لا يقدر الماء ولا الزيوت أو العطور الطيبة على إزالتها ..وقد استثمر الكاتب هذه المساحة الموجودة في الوجدان الشعبي بنجاح ليوحي لنا كيف كان هذا الأب يتحلى بقدر كبير من الصفات السيئة (المغسِّل يجفل كلما

اقترب من الجنـازة [المفروض الجثة] .. دلق الماء وغسّله ولازال يغسـله ويطالب بماء و «غُسُل» تحرك المتجمهرون بصوت واحد: يكفيه غُسلا !! رد عليهم متأففا: لازالت به نتانة ..لابد أنه مات من أمد!! أقسمت له أنه لم يمت إلا من لحظات..) .

لقد ارتبطت صورة الأب في المجموعة كلها بالكراهية والعذاب والقسوة والقهر والموت (أكرهه .. نعم أكرهه .. أقولها الآن دون خوف ودون أن أرتبك وأخبئ لساني ..ذلك اللسان الذي لم يعرف في عهده إلا التخشُّب) في حين ارتبطت صورة الأم بالرحمة والحب والحنان والعطف والخوف على ابنها وانتظار عودته مهما طال الزمان. تقول الأم (أريد أن أكحل عيني برؤيتك قبل أن أتكحَّلُ بالتراب) .

* ثنائية الموت والحياة :

أما فيما يتعلق بثنائية الموت والحياة في قصص المجموعة ، فنلاحظها منذ القصة الأولى «الإرث» حيث يموت الأب وتسلم الأم ميراث الانحناء إلى الابن، وتموت تاركة ابنها في مهب الحياة حاملا إرثه من الانحناء الثقيل.

وفي قصة «القنديل» وهي تأتي في صورة حوار فلسفي مسرحي

يبدأها الكاتب بقوله (ما إن جلست حتى ارتفع الستار) وكأنه الراوي أو الشاهد على الأحداث أو السامع للحوار دون أدنى مشاركة . في نهاية هذه القصة يموت الشيخ الذي يحمل القنديل نهارا بعد أن اعتدى عليه الرجال ذوو الأقنعة الملونة (رمز التلون والفسوق والفجور وعدم الأمانة) ولكننا نفاجأ أن قبر الرجل يضيء (حين انفضوا كان قبره مضيئا) دلالة على بداية حياة نورانية جديدة .

وفي قصة «محاولة لإشعال سيرة منطفئة» لم نتبين هل سرقة الموج للابن تعني نهاية حياة هذا الابن أثناء إبحاره مع أبيه ؟ إن هذه النهاية المفجعة للابن تذهب بعقل الأب فيشعر بأنه السبب في هذه الفاجعة ، فيسيح في البلاد مرددا: يا كريم ..يا كريم .. نحن على بابك يا كريم. ويذهب الناس مذاهب شتى في تفسير الحالة التي يعيشها الأب فمنهم من يعتقد أنه قاتل ، ومنهم من يعتقد أنه فاحش الثراء، ومنهم من يعتقد أنه عينٌ (أي مخبر) ومنهم من يعتقد أنه منجم أو مجنون. إن موت الابن يمنح الأب حياة غير حياته التي كان يعيشها قبل رحيل هذا الابن أو اختفائه على هذا النحو الغامض. إن فكرة هذه القصة تصلح لعمل

روائي كبير، ولكن الكاتب استعجل في تدوينها على هذا النحو فجاءت في صورة لوحات قصصية متتابعة.

أما في قصة «لا أحد في القلب .. لا أحد في الطرقات» فتبدأ بقول الكاتب في السطر الثاني: (لم يتبق شيء سوى أن أتهيأ للموت) ثم نكتشف أن الابن الصغير أو الابن الوحيد هو الذي يموت (خرجت أحمل جثمان وليدي الوحيد). إن الكاتب يصور لنا حالة الأب بعد دفن ابنه الصغير، ولعل العبارات التالية التي جاءت على لسان المارة تجسد لنا تلك الحالة (نهرني رجل بلهجة عربية متداعية : أنت روحي اشهقي بعيد) ويهش رجل أنيق بيده: (يا ناس.. إنكم تشوهون البلد) حيث يعتقد أن الأب شحاذ. إن موت الابن الصغير يكاد يفسد حياة الأب الذي لم يجد له سلوى بعد دفن ابنه سوى الحديث في الهاتف مع أي شخص وفي أي موضوع، وعندما تفشل المكالمات الهاتفية قرر الخروج لاختيار قبره (قررت أن أخرج لاختيار قبري) يعود فيكرر (لم يتبق شيء سوى أن أتهيأ للموت) . وعندما يفشل في الحديث إلى الناس ومنهم زوجته يستأجر شخصا ليقوم بالتحدث معه . إن هذه القصة عبارة عن رواية قصيرة تأتي كرد

فعل عنيف لموت الوليد، فيحمل الأب بركانا هائلا من الأحزان والآلام والمتاعب النفسية التي لا تعرف الحدود، لذا يكرر الأب في كل مقطع (لم يعد هناك شيء سوى أن أتهيأ للموت) وكأن الموت هو المنقذ الوحيد من تلك الحياة التي يحياها. إننا من خلال السرد نكتشف أن لا الزوجة ولا الأم بقادرتين على إيقاف هذا التيار العنيف من الحزن الذي يجتاح الرجل ، لذا فإن دورهما يأتي ثانويا في هذه القصة / الرواية القصيرة .

وفي قصة «النواة» يكون موت الأم هو المحرك الرئيسي لخيوط القصة (مضت سبع ليال على رحيل أمي ذلك الركن الذي أنزوي فيه حين تعوي الكلاب في وجهي) في حين أن موت الأب لم يحرك شيئا ذا بال في القصة سوى تنفيذ الوصية (إياك وصحبة الليل) بينما يحرك موت الأم كل المشاعر ويحيي كل الذكريات. إن موت الأم يجعل الابن فاقدا للوعي لدرجة أن من يراه سائرا في الشارع يظن أنه مخمور (أخذ يتشمم فمي بارتياب .. ففتحت فمي حتى بدت لوزتاي كحذاء عتيق متقطع) .

وفي قصة « حالة إصغاء » مع أن المناسبة ليست مناسبة موت، وإنما فصل من العمل، فإن المفصول يرى أن مديريه يسبقون

الموت إليه. يقول (يا لهم من خبثاء لم يتركوا الموت يقلمنا .. لقد سبقوه .. إنهم يجيدون تقليم الأغصان الصغيرة) . إنه الموت المعنوي مقابل حياة هؤلاء المديرين الباذخة وتوفير أموال الإدارة من قوت الصغار .

أما في قصة «الأوراق» ـ فكما تحدثنا عنها من قبل يكون ثمن الغربة هو موت الأم التي لم تستطع الصمود أمام وجه الحياة القاسية . لقد اختارت بنفسها أن تكون في صحبة ابنها على الرغم من تحذيره (أماه الغربة .. موت بطيء .. اسأليني) .

لقد انتصر الموت على الحياة في تلك المجموعة القصصية لعبده خال، ونحن لو أمعنا النظر قليلا في عنوان المجموعة الدال «لا أحد» لا كتشفنا سر اختيار الكاتب له. فلا أحد يستحق الحياة، أو أنه لا يرى أحدا .. فالكل أموات، فلا أحد في القلب، ولا أحد في الطرقات، وبالتالي لا أحد في الحياة، ومن هنا يأتي الانتصار الحاسم لفكرة الموت.

* ملاحظات على قصص المجموعة :

إن من أهم الملاحظات على قصص المجموعة أنها اعتمدت على ضمير المتكلم ، عدا قصة «القنديل» التي اعتمد الكاتب فيها

على المشاهدة أو الإنصات ، وكأنه الراوي الذي يقوم برواية ما شاهده أو سمعه . وقد لعب الحوار في هذه القصة / المسرحية/ المشهد ، دورا كبيرا بين الشيخ والأنماط البشرية المختلفة التي يتحدث معها أو تتحدث معه بعبارات قصيرة ودالة ، في حين لم يكن للحوار هذه الدرجة العالية من الوجود في قصص المجموعة الأخرى، ففي «الإرث» كان السرد هو الغالب على الأداء الفني في حين تراجع الحوار إلى نهاية القصة ، وكان بين الابن الوارث والطبيب. أيضا اعتمد الأداء الفني في قصة «محاولة لإشعال سيرة منطفئة» على السرد والوصف وما يشبه الترجمة الذاتية للأب الذي ترك ابنه تأكله الأمواج في الظلمة، وقد كان ضمير الغائب هو المهيمن على الأداء الفني في تلك القصة، وتراجع ضمير المتكلم حيث نشعر أن الكاتب كان مجرد شاهد في بعض الحالات، وفي حالات أخرى نرى صوته يرتفع مدافعًا عن هذا الأب في أشد الحالات إنسانيةً وتعاطفًا معه .

في قصة « لا أحد في القلب .. لا أحد في الطرقات » يعتمد الكاتب على أسلوب الاستبطان النفسي لمشاعر الأب ، بعد أن دفن ابنه وعاد ، ثم يرتفع صوت الحوار عندما يقوم الكاتب

بتوظيف الهاتف في محاولة للتنفيس عن مشاعر الأب المكلوم بفقد وليده، إلا أن الحوار غالبا ما يأتي مبتورا لأن الطرف الآخر ليس لديه الرغبة في إجراء الحوار أو المحادثة الهاتفية .

وفي قصة « النواة » يأتي الوصف والسرد والتذكُر أو الارتداد للوراء (الفلاش باك) عن طريق استخدام ضمير المتكلم ، ثم تتصاعد لغة الحوار مرة أخرى في قصة « حالة إصغاء » بينما تتوافر الكثير من عناصر البنية الروائية في قصة «الأوراق» التي أهداها الكاتب إلى زميله القاص عبد الله باخشوين غريبا وبحارا. أما في قصة «الصورة» فقد كان التركيز على أسلوب الارتداد إلى الوراء (الفلاش باك) ـ كومضات سريعة ولكن غير متتالية ـ وتيار اللاشعور الذي يقذف بالعبارات الموحية من كهوف النفس الغائرة ـ أكثر من القصص الأخرى بالمجموعة .

وقد كان لتيار الزمن دخل كبير في صياغة قصص المجموعة سواء الزمن الخارجي (المحايد) أو الزمن الفني أو الزمن النفسي، وبخاصة في تلك القصص التي تعالج ظاهرة الموت في أنصع حالتها مثل «لا أحد في القلب .. لا أحد في الطرقات» و «النواة» و «الأوراق» يقول الكاتب: (كل شيء يمضي وأنا

كجمل يدور في دائرة واحدة لا يعرف إلا الظلام) .

* الحس الإسلامي:

وعلى الرغم من كم الإحباط والتعاسة والألم والانحناء والانكسار والموت والظلام والخوف والليل والسواد والوحدة والغربة المكانية والمعنوية أو النفسية والبكاء والصمت والسكون ... الخ، فإن الحس الإسلامي لم يغب عن تلك المجموعة، وقد تمثل هذا الحس في تغسيل الميت وتكفينه والصلاة عليه قبل دفنه (أعادوا ربط الكفن وانشغلوا بقراءة الفاتحة) والمحافظة على الصلاة المعتادة على الرغم من أن الابن كثيرا ما كان يهجرها، ويعترف بذلك (إنني لم أصَلِّ من وقت طويل) إلا أن الأم تحرص عليها وتتمسك بأدائها، وتذكر أسماء الله الحسنى دائما لتحمي بها ابنها، كما تمثل الحس الإسلامي في ذكْر الحسد (تحوطني بأسماء الله الحسنى من كل حسود) والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم (يابني صلي على النبي .. الناس بالناس والكل بالله) فضلا عن وجود تعبيرات قرآنية مستوحاة من بعض الآيات القرآنية مثل: (خاسئا، وأنا حسير، صغرت خدي ... الخ). بالإضافة إلى عبارات واصفة مثل (توجهت إلى المسجد،

ألفيتهم سجودا) و (سمعتهم يسبحون ويهللون بصوت مرتفع).

* اللغة الشعرية :

لعبت اللغة الشعرية ـ في بعض القصص ـ دورا كبيرا في تجسيد صورة الحزن والألم والانحناء والخوف والموت والانكسار والإحباط والفشل مثل تلك الصور الشعرية المتناثرة في المجموعة (الأصوات تتشاجر على بوابة أذني، كان وحيدا كالخلاء، لا أحد يبللنا بصوته، وجهه مساحة شاسعة من الغربة، كلما توغلت في المدينة تستطيل غربتي، أسمنت ممشوق، أحذية تركض، جسده الجبلي، يدفعون النعاس المتساقط من عيونهم بحثّ الخطى، وزعت خوفي في كل مكان، يهطل الليل، الزمن المكسور يخدشني، للحياة طعم القاذورات، ابني مضغه السفر، مرخين جباهكم كذيول الكلاب، الغرباء سيقان بلا جذور أو أوراق، صنم الخوف، وقفت أمي كشجرة عتيقة، طفحت على ملامحه ابتسامة فعكرت وجهه ، كرشه هرب من ثوبه حتى بدا كالحوامل ... الخ) . وكما رأينا من خلال هذه الصور فإن عبده خال يحرص على توافر اللغة الشعرية في قصصه بحيث يُخرج اللغة عن السياق العادي والمألوف عن طريق الاستعارات

والكنايات والتشبيهات الدالة الأمر الذي يؤدي إلى توافر طاقات لغوية مميزة ترفدها الصور الجديدة والمبتكرة .

* مستويات اللغة :

ومثلما تنوعت الصور الشعرية، تنوعت أيضا مستويات اللغة بداخل المجموعة، فبالإضافة إلى اللغة الرئيسية للسرد التي جاءت بضميري المتكلم والغائب، وجدنا مستويات متعددة تجري على لسان شخصيات أخرى بالمجموعة مثل اللغة الرامزة أو الرمزية على لسان الشيخ في قصة «القنديل» فعندما سأله الصبي: يا عم .. ماذا يعمل القنديل في عتمة الظهيرة؟ يجيب الشيخ: كما يعمل عمرك الصغير في بحر التاريخ. وعندما يصف أحد الأشخاص الشيخ بقوله: أنت مجنون بلاشك. يقول الشيخ: حين تصبح مرآةً يهم الكثيرون بتحطيمك. وعندما يريد أحد الشباب صحبته يقول له الشيخ: احمل نعشك واتبعني. فنور القنديل مازال ضئيلا. إن مثل تلك اللغة لا نجدها كثيرا في تلك المجموعة، ولكن سنجد لغة أخرى محكية أو شفهية تجري على لسان بعض الشخصيات مثل ذلك الرجل الذي نهر صاحب قصة «لا أحد في القلب ..» بقوله انت روحي اشهتي بعيد (أي

انت روح اشحت بعيد) ومثل رد الفتاة على الهاتف بقولها (مش وقتك .. بابا موجود اتصل بعدين) أو (روح شوف لك شغل يفيدك) أو (هلا يا طويل العمر .. ابشر .. ابشر).

* مآخذ شكلية:

إن أهم ما يؤخذ على تلك المجموعة المهداة إلى (سيدة الجهات.. حبيبتي) كثرة الأخطاء المطبعية والإملائية والنحوية على نحو لافت وهي آفة ابتليت بها الكثير من المطابع. كما لاحظنا أن ترتيب القصص بفهرست المجموعة يتنافى تماما مع الترتيب داخل الكتاب نفسه، ومثل هذه الملاحظات تؤخذ على الناشر وهو مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر بالقاهرة، ويعفى منها الكاتب اللهم إلا إذا كانت أصوله التي أرسلت للنشر تحتضن مثل هذه الأخطاء، وفي هذه الحالة ستكون المسئولية مشتركة بين الناشر والمؤلف.

فوزية البكر

و «حياة من ورق»

على الرغم من امتلاكها الجيد لأدوات القصة القصيرة، وقدرتها الطيبة على خوض هذا العالم الفني الآسر، فإن فوزية البكر تعد من كاتبات القصة القصيرة الحوليات — أي الكاتبات اللواتي لا يكتبن كثيرا، فربما تكتب أو تنشر قصة واحدة كل عام - وأعتقد أن هذا السبب لم يصدر لها — حتى كتابة هذه السطور - مجموعة قصصية مطبوعة، على الرغم من أن زميلاتها، أو بنات جيلها، ومن جاء بعدهن، أمثال: شريفة الشملان، ورقية الشبيب، ولطيفة السالم، ومريم الغامدي، وهند باغفار، ورجاء عالم، وفوزية الجار الله، وفاطمة العتيبي، وأميمة الخميس و... غيرهن، صدر لكل واحدة منهن مجموعة قصصية أو أكثر.

وقد فعل نادي القصة السعودي — في بداية إنشائه — فعلا حسنا بإصداره المجموعة القصصية «أذرع الواحات المشمسة»

وهي عبارة عن قصص سعودية قصيرة لمجموعة من الكتاب والكاتبات، بلغ عددهم ١٩ كاتبا وكاتبة من بينهم أسماء لم نعد نسمع بوجودهم في الوسط الأدبي السعودي مثل: محمد سراج بدوي، وعبد الرءوف أحمد العباسي، ونوال عباس، وسحر عبد اللطيف القطب، و... غيرهم .

ولكن يظل لفوزية البكر – وهي واحدة من ضمن هذه الكوكبة التي تقدمت للاشتراك في مسابقة نادي القصة السعودي عند افتتاحه، حضورها الواعي ليس في المجال الأدبي - رغم قلة إنتاجها – فحسب، ولكن أيضا في الحياة الثقافية السعودية بعامة، وذلك عن طريق كتاباتها وآرائها ومشاركاتها المتنوعة في الصحافة السعودية .

في القصة التي أمامنا لفوزية البكر «حياة من ورق» يرتفع صوت الأنثى على نحو لافت، وكأن الكاتبة تريد أن تفتخر بكونها أنثى، فتقول في أول سطر، بل أول كلمة: (أنا الأنثى القادمة من ديار الحرارة اللاهبة والصقيع الحاد) ثم تضعنا على الفور في عالمها الجغرافي الذي تعلن عنه منذ البداية وهو العاصمة الغانية «أكرا» التي تصدر الذهب والكاكاو، وكأن

الكاتبة تعلن عن وجود المرأة الأفريقية السمراء الصلبة، حتى يدرك القارئ أنه أمام امرأة لها وضعية جغرافية وتاريخية واجتماعية وثقافية خاصة .

ويعتقد القارئ للوهلة الأولى أن القصة سوف تسير على هذا النمط من الاعترافات الأنثوية، ولكن سرعان ما تتخلص الكاتبة من صيغة الاعترافات وبخاصة بعد أن تكرر نداؤها (أنا امرأة) أكثر من مرة، لتمنح عنصري الوصف والسرد وجودهما الخاص داخل القصة، ولتبدأ التعبيرات والتشبيهات الشعرية في الصعود (شباب قريتي كقطع الفلين الطافية على السطح لا تملك مستقرًا) ومع تصاعد السرد والوصف نكتشف عالما من الحب تحمله تلك المرأة لأرضها، وأناسها وقريتها وللطبيعة من حولها (كم من الأشياء نعشقها هاهنا .. إننا لا نملك إلا أن نحب بعنف .. حتى تلك الشقوق المزمنة في جدران بيوتنا الطينية القديمة .. حتى ذلك التيبس الخفيف المشوب بسمرة غامقة فوق وجوهنا .. بعد عناء أيام مشمسة ..).

ولتخفيف حدة السرد والوصف تلجأ الكاتبة إلى عنصر ثالث من العناصر الفنية للقصة القصيرة، وهو عنصر الحوار السريع

مع أخيها ومع أحد الشبان الواقفين علـى الحـدود الفاصلـة بـين عالم المدينة وعالم القرية. وعلى الرغم من السـعادة الباديـة علـى محيا الفتاة الأفريقية فـإن مـا يؤرقهـا حقيقـة هـو معنـى الحيـاة أو تفسير معنى الحياة، وهو سؤال فلسـفي عميـق تتوجـه بـه الفتـاة السمراء إلى نفسها، فكلما لاحظـت مظهـرا مـن مظـاهر الحيـاة تساءلت(هل هي الحياة؟) إن وجودهـا في الحيـاة أصبـح مسـألة تؤرقها، وانشغال ذهنها بالمقارنات المتعددة يتيـح لهـا طـرح هـذا التساؤل الفلسفي العميق. لقد تكررت صيغة هذا السؤال أكـثر من خمس مـرات، وتكـررت كلمـة «الحيـاة» صراحـة في القصـة عشر مرات خلافـا لعنـوان القصـة «حيـاة مـن ورق» فهـل هـذا التساؤل الكبير هو بداية التفكير في التمرد علـى وضعهـا الحـالي في تلك القرية الفقيرة البائسة الـتي لا تملـك إلا أن تحبهـا بعنـف (كم من الأشياء نعشـقها هاهنـا.. إلا أننـا لا نملـك إلا أن نحـب بعنف).

يبدو أن الحل أو الإجابة عـن سـؤالها الكبـير يكمـن في التعليـم التي رمزت الكاتبـة لـه بالمدرّسـة، وينطلـق مـن الثقافـة والمعرفـة المتمثلـة في تلـك الفتـاة الـتي تضـع النظـارة علـى أنفهـا الدقيـق بفسـتانها الغـامق (وكـانت تضـع النظـارة علـى أنفهـا الدقيـق

بفستانها الغامق، وشعرها المسرَّح على طريقة بنات المدن). إن هذه الفتاة صاحبة النظارة رمز للثقافة والمعرفة في حين كانت المدرسة رمزا للتعليم والتعلُّم، ولكن يظل السؤال (هل هي الحياة ؟) مطروحا، وتنتهي القصة بالتساؤل نفسه (العالم المسحور الذي ينكشف من عينيها الغافيتين خلف النظارة .. ينادي يغرقنا دون أن نعي .. هل هي الحياة).

ويظل السؤال مطروحا هكذا، والإجابة لانهائية .. فهل ستجد لذة الحياة في الثقافة والمعرفة ورموزها المتعددة ؟ إننا إذا أردنا أن نرصد كيفية تطور السؤال منذ بداية القصة وحتى نهايتها المفتوحة أو اللانهائية فسنجد أن تطوره كان على النحو التالي:

١ ـ البداية كانت نظرة الفتاة من خلال فتحات النافذة الصغيرة إرهاصا لما يعتمل بداخلها (الأقفاص الحادة التي تغلف الأعمار .. لم تمنع العيون المحدقة بلا هدف أحيانا من التطلع إلى المستقبل غير واضح الرؤى) وهكذا فإن الرؤية أمامها كانت غائمة.

٢ ـ تمسكها بالأرض وضوء القمر وجلسة والدها المهيب وسط الحلقة يمنحها شيئا من الأمان، ولكنه لا يحل مشكلة القلق الداخلي تجاه تفسير معنى الحياة.

٣ ـ على الرغم من احتفائها بالطبيعة، فإن سقوط والدها أو وفاته

رحيله عن الحياة (أبي .. وينتهي كأي تمثال منسي في قلعة ثرية مطمورة) يهز قناعاتها السابقة بعض الشيء، ويفجر التساؤل من جديد (فورت هاربة كأني أناشدها التوقف.. ألثم خد العشب الندي ..أتوسل لرطوبته الدافئة أن تبقى إنها الحياة).

٤ ـ عندما مرَّ عليها أحد الشباب (في موسم قطف الثمار) وبدأ قلبها يخفق له ظنت أن هذا الخفقان هو الحياة (نظرت إليه بسمرتي الحادة .. وبعينيَّ المسطحتين .. قلت إنها الحياة) وعندما وجدت منه شيئا من الجفاء واللامبالاة حدث لها نوع من الانتكاس النفسي، وما أجمل تجسيد هذا الانتكاس في قولها (غدونا كالأواني القديمة داخل صناديق الأجداد.. وجوهنا.. شفاهنا تقلصت.. لا نملك أن نضحك باتساع لأن المغيب مقبل). إذن فليس هذا الخفقان أو هذه التجربة العاطفية (في موسم قطف الثمار) هي الحياة التي تنشدها ، فلتبحث في مكان آخر عن الحياة.

٥ ـ إذن فلتبحث عن الحياة في مجال التعليم أو التعلُّم الذي رمزت إليه بالمدرِّسة (تذكرت أن لدينا من ثمار المدينة ما يسمونه المدرسة .. ولكن هل هي الحياة). والسؤال أو التساؤل يحمل ظلالا من الشك إذ ربما تجد في التعليم حلا، وبالفعل تتوصل من خلال التعليم إلى العلم والثقافة والمعرفة متمثلة في تلك الزميلة التي تضع النظارة على أنفها، ولكن على الرغم من ذلك فإن السؤال يظل قائما (هو العالم أخيرا يقبل القدوم إلينا .. ها هو ذا سحر جديد يسري في دمائنا .. لم نعد مجرد جسد مرهق وأصابع مزقتها قسوة الحصاد .. ولكن هل هي الحياة). إن في قولها (هو العالم أخيرا يقبل القدوم إلينا) يعني أنها وجدت الحل فعلا في ظل العلم والثقافة والمعرفة، ولكن يبدو أن هناك شيئا ناقصا في داخلها، فهل يعني ذلك أنه من الصعب تحقيق المعادلة أو المزج بين العلم والثقافة والمعرفة والتمدن، وبين العودة (المحتومة) إلى الحقل والحصاد وعالم الطبيعة الساحر المتمثل في ضوء القمر (في الليل كثيرا ما يعنُّ لي أن أناجي القمر .. أعدد على ضوئه ما أعشق) ويتواتر السؤال هل هي الحياة ؟ وبإلقائه ثلاث مرات متتاليات مع نهاية القصة يبرز الصراع النفسي على نحو لافت، ويحتدم السؤال: هل الحياة التي تستحق أن تُعاش

ستكون وسط عالم الطبيعة الساحر بين الأشجار والنباتات والجذوع والثمار والأرض العطشى للارتواء، أم وسط عالم التمدن والتحضر والثقافة العصرية ومتطلباتها .. لذا تجيء الأسئلة السريعة والمتلاحقة والتي لكي نجيب عنها لابد لنا من وقفة تأملية طويلة لنرى هل نستطيع بالفعل الجمع بينهما، أم لابد أن نختار إجابة واحدة فقط (بصر الضوء على أن يكون سيد الموقف فوق كل شجرة ، فوق كل نبتة وجذع .. هل هي الحياة؟ العودة إلى الأرض .. قدر .. وأنا امرأة الأرض العطشى تحبو فوقها تطلب المزيد. هل هي الحياة ؟ العالم المسحور الذي ينكشف من عينيها الغافيتين خلف النظارة ينادي يغرقنا دون أن نعي .. هل هي الحياة ؟). إن السؤال المتكرر (هل هي الحياة ؟) هو الشريان الرئيسي لمثل هذه القصة ذات الدلالات والإيحاءات الفنية ، وذات المستويات المتعددة ، ولكن الشيء الوحيد الذي أفقد الرمز العام أو الكلي بعض خصوصيته هو تحديد المكان بالعاصمة الغانية «أكرا» فلو لم تذكر الكاتبة اسم المكان صراحة لتخيلنا نحن العديد من الأماكن التي من الممكن أن تحتضن مثل هذه الفتاة الواعية بوجودها وكينونتها، وبكونها

أنثى أو امرأة، ومثلما بدأت الكاتبة قصتها بالتأكيد على أنها امرأة، فإنها قرب النهاية تعود لتؤكد على هذه الصفة مرة أخرى، فتقول (أنا امرأة الأرض العطشى .. تحبو فوقها تطلب المزيد).

فوزية الجار الله

و «في البدء كان الرحيل»

«في البــدء كــان الرحيــل» المجموعــة القصصيــة الأولى للكاتبة فوزية الجار الله صدرت عن نادي القصة السعودي عـام ١٤١٢هـ / ١٩٩١م واحتوت على ست عشرة قصة قصـيرة، ووقعت في ١١٢ صفحة من القطـع الصغير، ومثلمـا اعتمـدت الكاتبة القصصية رقية الشـبيب علـى التجـوال البـاطني والتـأمل الفلسفي الحزن في مجموعتهـا القصصيـة «الحـزن الرمـادي» فـإن فوزيـة الجـار الله اعتمـدت أيضـا علـى الاغـتراف مـن العقـل اللاواعي أو العقل الباطن والتأمل العميق، والاغـتراف مـن عـالم الحـزن والوحـدة والصمـت والأحـلام المزعجـة أو الكوابيـس المخيفة، في معظم قصص المجموعة، لذا فإننا نرى مفردات مثـل: الغربـة والكآبـة والسـأم والفـرار والهـروب والعزلـة والصـداع والقلق والتمزق والضياع والإرهاق والتعب والعذاب والإنهاك،

فضلا عن الدموع والحزن والخوف والليل والصمت، و ...الخ. تسيطر على العالم القصصي بقوة ، ونادرا ما نرى مفردات مثل: الفرح والأشجار والضياء والشمس والنهار والسعادة ... الخ في هذه المجموعة، وإن وجدت فإنها ستكون في حالة التذكر أو الارتداد إلى الوراء (الفلاش باك) حيث تتذكر إحدى شخصيات القصة ماضيها السعيد مقابل حاضرها التعس المخيف.

ومثلما كان «الحزن الرمادي» عند الشبيب حاضرا بقوة، فإن العديد من المفردات التي تنتسب إلى اللون الرمادي الذي يرمز إلى الكآبة والغموض والضبابية وانعدام الرؤية، تنتشر في «في البدء كان الرحيل» حيث نجد (الزحف الرمادي، انتفاضتك الرماذية، الانطفاء الرمادي، الحلم الرمادي، الفواصل الرمادية، رماد منفي، الرماد لي، التفاصيل الرمادية، استحالت رمادا، لحظات رمادية، رماد الركود، ... الخ).

جاءت قصص المجموعة كلها بلسان المرأة أو الأنثى، عدا قصتين، واحدة بعنوان «هذا الرجل يضطهدني» حيث يخدعنا العنوان، فنظن أن المرأة تشير إلى أن هناك رجلا يضطهدها، ولكن مع القراءة نكتشف أن موظفا يشكو من مديره الذي

يضطهده، ويقذف الأوراق في وجهه ، ويتعمد أن يهينه في كل مرة يدعوه إلى مكتبه، ويبرز في هذه القصة تيار الشعور، أو تيار الوعي بكثافة بغرض الكشف عن التكوين الداخلي للنشاط الوجداني والعقلي، فعندما يشعر الموظف بعقدة في لسانه، وأنه غير قادر على دفع الاتهامات والإهانات التي يوجهها له المدير، فإن هذا التيار يتصاعد إلى أجواء القصة، وقد كان من الأوفق أن يجيء تيار الوعي أو تيار الشعور، على لسان الموظف نفسه، ولكن الكاتبة اعتمدت على ضمير الغائب في رصد انفعالات الموظف، وكشف نشاطه الوجداني وتحولاته تجاه المدير، ولم تترك الفرصة لأن يتحدث هو بنفسه عن حاله وعما يمور بداخله من غليان وفوران، وما تجيش به نفسه من انفعالات. إن الفرصة الوحيدة التي منحتها له الكاتبة تجيء في نهاية القصة، حيث تقول: (مد يده إلى جيبه، وسحب الورقة بخفة .. ناوله إياها .. صرخ بحدة: تفضل يا سيدي إنها ورقة لا تقبل التأجيل أو إعادة النظر .. استقالتي يا سيدي .. بحق رب السماء اقبلها . وربما يكون عنوان «الفواصل الرمادية» عنوانا أكثر ملاءمة لهذه القصة من العنوان المباشر أو التقريري «هذا الرجل يضطهدني».

أما القصة الأخرى التي تجيء على لسان الرجل في هذه المجموعة فهي قصة «الغريب» وهي قصة رجل يسافر إلى مدينة (غريبة) وأثناء سفره تضيع حقائب ثيابه ومقتنياته في المطار، ولكن تظل معه حقيبة يده التي بها جواز سفره وأوراقه المهمة ونقوده، ثم يستقل تاكسيا ليصل إلى أحد الفنادق الكبرى بالمدينة، ويحدث حوار بينه وبين السائق ، ويخبره عن ضياع حقائبه بالمطار، ويبدو أن السائق إنسان طيب، ويستحق الشفقة فينقده الرجل أجرة زائدة عن أجرة التاكسي المقررة، فيشكره السائق، ولكن يكتشف الرجل في آخر القصة أنه نسي حقيبة أوراقه وجواز سفره وتذكرة عبوره بهذا التاكسي. والقصة ــ بهذا المعنى ــ قصة عادية إن لم تكن ساذجة ــ ولم أدر لماذا وصفت الكاتبة هذه المدينة بأنها مدينة (غريبة) مع أن طريقة تقديمها لنا عن طريق السرد، وأيضا عن طريق الحوار بين السائق والمسافر أو الغريب (كما وصفته) تشي بأنها مدينة عادية.

أما بقية قصص المجموعة الأربع عشرة، فيعلو فيها صوت الأنثى وتتقارب بعض القصص لتشكّل ثنائية قصصية أو ثلاثية أو رباعية، مثل رباعية (الصفعة الأولى بعد الألف ، وغدًا،

والغرباء، والنداء)ومثل ثنائية (الصداع والشريدة) ومن ناحية أخرى فإن هناك قصصا تشكل عالما ونسيجا قصصيا متميزا عن قصص المجموعة مثل قصة لاشيء هناك ، وقصة الشاحنة .

في قصة «الصفعة الأولى بعد الألف» يوحي العنوان بأن الفتاة في هذه القصة قد صُفعت كثيرا من قبل. إنها تجلس في انتظار عريسها الذي لا تعرفه، ولم تره من قبل ، فتضطرب مشاعرها، ولم تعد تميز بين الفرح والحزن ، هل هي فرحة أم حزينة لهذا الزواج (لكنك قادمة إلى المجهول، لم لا تكون خديعة الأوهام والتخيل ، الفرح والحزن ، أيهما الوهم ، وأيهما الحقيقة) ومع رصد مشاعر الابتهاج العائلي لهذه الزيجة وإبراز صورة الأم وهي تعطي تعليماتها للخادمة (ضعي وعاء الشراب في الثلاجة ليحتفظ ببرودته .. حالما تسمعين جرس الباب اسكبيه في الأقداح .. وربما تجدين شيئا من البخار يتكاثف على الأسطح الزجاجية، أزيليها بإتقان بقطعة النسيج هذه .. أريد الأقداح مصقولة .. مصقولة .. لا تنسي أن تصلحي من هندامك) . ومع رصد مشاعر الأنثى وهي تنتظر مصيرا جديدا لها وتوقعها لتصرفات مَنْ تنتظره في تلك اللحظات (هي ساعة الصفر ..

ساعة الوهج .. ساعة اللقاء ..لابد أن خطواتـه الآن غـير بعيـدة .. لعل حذاءه الآن يلامس عتبة البـاب، ثـم يطمئـن هـو بـدوره على خطوطه الخارجية)، ومع مضي الوقت دون أن يجيء الرجل المنتظر تحدث حالات من الارتباك والقلـق والهذيـان (مرتبكـة .. قلقة .. تتلبسـني موجـات مـن الهذيـان .. ليـس ثمـة رنـين، لعـل الكهرباء مقطوعة .. مـددت يـدي إلى زر المصبـاح .. ضغطـت بسبابتي .. أضاءت الغرفة .. يا للأصابع الغبية، إننا في المسـاء.. الأضواء جميعها مضاءة تشهد بأنه ليس ثمـة خلـل في دوائرهـا .. إذن لابد أن حادثا قد حدث). ومع توقع رنين جـرس البـاب أو الهـاتف بـين لحظـة وأخرى تتبـدل المشـاعر وتنسـحب موجـات الفرح التي كـانت تنتـاب الأسـرة .. وتدخـل الفتـاة غرفتهـا في التاسـعة مسـاء بعـد أن يئسـت مـن حضـور عريسـها، وبعـد أن أحست بقوة الصفعة (لم أكن أكـاد أطيـق نفسـي ورأسـي الـذي تمنيت لحظتها لو كان مقطوعا بعيدا نائيـا عـن جسـدي أمـا مـن نهايـة لهـذا الحصـار القـاتم؟ مللـت الوقـوف أمـام المـرآة لأطمئن على اللوحة المتناسقة، لم يعد ثمة خلل ، فيم تنظريـن ؟). وكان من المفروض أن تنتهي القصة عند هذه السطور السـابقة،

وندع القارئ يتخيل بنفسه حالة تلك الفتاة بعد أن أخذت تتجمل وتطلي أظافرها، وتنتقي أجمل فساتينها، وتحاور نفسها التي تتأرجح بين اليأس والأمل، بين الارتباك والخجل، ثم خذلها هذا الرجل الذي تنتظره، ولم يحضر ولم يتصل للاعتذار، وكأن شيئا لم يكن، ولكن أفسدت الكاتبة متعة التخيل عند القارئ، وأخذت تشرح حال الفتاة بعد أن يئست من حضور هذا الرجل، تقول الكاتبة على لسان الفتاة: (كانت الواحدة حين أسلمت رأسي للأنسجة المترفة العابثة، كعبث هذا الزمن، تنهيدة انتصبت بقسوة في صدري أخالها هي أيضا تسخر مني، امتدت أصابعي تزيل شيئا ساخنا تماوج على صفحة خدي، وحين كنت أزيله تحسست أثرا لموضع جديد لصفعة أخرى، لازالت حارة لاهثة .. مدوية كهذا الليل القاتم) .

ولئن كان العريس لم يحضر في قصة الصفعة، فإنه حضر في قصة «الغرباء» . قدمت الكاتبة في الصفعة فتاة متعلمة ذات وضع عائلي جيد حيث تمتلك الأسرة خادمة وهاتفا، وتمتلك الفتاة مجموعة من الفساتين وأدوات التجميل، في حين كانت فتاة الغرباء (سارة) فتاة ريفية ساذجة تعمل في الحقل، عمرها ثلاثة

عشر عاما، ولم تتلـق صفعـات بعـد، بينمـا كـانت فتـاة الصفعـة الأولى بعـد الألـف تضـع المسـاحيق علـى وجههـا لإخفـاء آثـار الشحوب والقلق، وربما آثار الصفعات الألـف. وبينمـا تهجـس فتاة الصفعة بحذاء السندريلا، فإن سارة تركض حافية القدمـين، ولم تحلـم بـالزواج بعـد، وعلـى الرغـم مـن ذلـك قـالوا لهـا إن عريسك طيب .. رائع .. جيوبه ممتلئة .. ساخنة. وتقوم الكاتبـة برصد انفعالات الفتاة (تهتز ، تنتفض، تتراجع) كما تقوم برصد مشاعر الفـرح في القريـة (هـذه الأهـازيج لنـا .. هـذه الدفـوف تقرع داخل رؤوسنا .. هذه الأكف تلتهب تصفيقا) ثم تعود إلى رصد مشاعر الفتاة وتستبطنها تجـاه الرجـل الـذي لم تـره حيـث تتساءل بينهـا وبـين نفسـها (كيـف يبـدو .. طويـل .. قصـير .. بكرش يتدلى إلى الأمام .. التفاتتـه بطيئـة .. ثقيلـة أم سـريعة .. شقية .. في أي يوم أتـى إلى هـذه الأرض ؟ معي أم قبلـي بزمـن طويـل أم سـبقني بقليـل، بعمـر أمـي أم بعمـر جـدي، أم أنـه يشـبهني). ومـع السـرد نكتشـف أن هنـاك امـرأة تقـف بالبـاب كانتصاب عمـود مسـلح تزعـج الفتـاة. ومـع المناجـاة الداخليـة والبـوح الذاتـي تتجسـد تلـك المشـاعر والتسـاؤلات البريئـة، ويتصاعد تيار الوعي أو تيار الشعور إلى أفـق القصـة (الضجيـج

يتصاعد في الخارج، وأنا مقيدة بهذه الزينة، وهذه المرأة تتسلقني نظراتها .. يزداد الضجيج كأنما تحول إلى صوت دفوف وتصفيق .. صرخات الأطفال .. ضحكات النساء .. هل بدءوا أم انتهوا .. ترى ماذا يفعلون ؟ أما من فرار أو رحيل .. انعتاق من هذه الأسوار لأجد نفسي الآن بعيدا أحلب البقرة أو الشاة البيضاء، أو أحمل قدر الماء على رأسي مع الرفيقات أو شعل التنور، أو اشتعل فرحا بهم .. أشاركهم .. لا مفر .. إنه قدر آت لا محالة). ثم تحين لحظة وصول الرجل (العريس) الذي تصفه الكاتبة بقولها (قامة ضخمة تتوكأ على عصا وذقن ملون أبيض وأسود ورمادي) وتنجح الكاتبة في إقفال القصة عند هذا الحد (رفعت رأسها .. اتسعت حدقتاها .. خفقٌ يتصاعد في الداخل، وشيء ثقيل داكن انزلق من هامتها واستقر على كتفيها) إن الكاتبة لم تقم بالتعليق أو تتدخل بالشرح، فهي تترك بعد هذا الوصف الموجز لحال الفتاة أن نتحسس مشاعرها. إنها فتاة قليلة الحيلة ذات أعوام ثلاثة عشرة تواجه مصيرها مع هذا الرجل العجوز الذي في عمر جدها .

ولعلنا نلاحظ من خلال القصتين كم الإحباط والتعاسة الذي

تعيشه الفتاتان معا، فالأولى لم يحضر عريسها ولم يعتذر عن المجيء، والثانية حضر ولسان حالها يقول ليته ما حضر .

أما في قصة «غدا» فتبدأها الكاتبة بمقدمة تذكرنا بالمسرح اليوناني القديم (أيتها النار لا توقفي ضجيجك. انتفضي أيتها الألسنة .. تراقصي دون ملل ، التهبي شعاعا لاذعا ..) وهي مقدمة لا تصلح على الإطلاق للقصة القصيرة الحديثة، لذا أرى أن تقوم الكاتبة بإلغاء الفقرتين الأوليين بالقصة، وتبدأ من الفقرة الثالثة (التساؤلات المحمومة الهوجاء تتغلغل في خاصرتها كالخناجر كالسهام الهائجة ... الخ) .

ولئن كان عريس فتاة الصفعة لم يحضر ولم يعتذر ، وعريس سارة (فتاة الغرباء) عجوز يتوكأ على عصاه، فإننا في قصة «غدا» أمام زوجة يتزوج رجلها من أخرى لأنها لم تنجب (ولكن لابد له من طفل يعبث بشاربه) ويتركها لوحدتها وغربتها وقلقها وحزنها السرمدي (فنجانان ، واحد لها .. وواحد لغربتها .. لحزنها السرمدي .. غدا تصنعين القهوة ويناديك الحزن من أقصى الدار)، (وهي والقهوة والغربة يجمعهما مجلس واحد) وتنجح الكاتبة في رصد مشاعر الأنثى

عندما يتركها زوجها ويغادرها لأخرى ، يتركها لتقع فريسةً للوحدة والحرمان والحزن والقلق. وتكتمل هذه الرباعية القصصية بقصة «النداء» التي تجيء في صورة خطاب أو رسالة أو مناجاة إلى الزوج الغائب أو المهاجر أو المسافر فتناشده الزوجة العودة إلى منزلهما ، وتذكره بأيامهما الجميلة، ويأتي الخطاب أو الرسالة أو المناجاة في صورة غير مباشرة حيث تتعدد الصيغ اللغوية بتعدد الضمائر وتبعا لتدفق المشاعر وانثيال الذكريات القديمة وتوهجها وقوة حضورها أو بروزها أمام الزوجة (كم كنت خائفة حين عانقت حدقتاي حقيبتك .. خوف يشدني إلى القاع .. اتنهد ..اتلفت .. أشحت بيدي .. الغيمة السوداء تسقط بيني وبينك .. إشارة أخرى من سبابتك) وفي نهاية القصة تناجي الزوجة زوجها في غيابه فتقول (ألن تأتي لنرقب معا هذا الهطول الجميل يغسل هامات التعب . يغسل ذرّات الملل .. سرت في داخلي انتفاضة صاعقة التصقت بزجاج النافذة) ثم تذكره بأن الحقل ينتظر ..وجوف المدفأة مازال يشتعل، وهي كلمات موحية وذات دلالة أنثوية عميقة (المقعد الخالي إلا من أثر الاهتزازات الخالية .. الأوراق البيضاء مبعثرة هنا وهناك .. وأنا وانتظاري وقامتي وذهولي

وصبري المفقود خلف النافذة أرقب قدوم الهطول الذي طال غيبته .. والصوت الذي جفت آهته .. لعلك آت هذا المساء).

وكأن هذه الزوجة التي رأيناها في «النداء» هي نفسها الزوجة التي هجرها زوجها وتزوج بأخرى في قصة «غدا» .

وهكذا تكتمل الرباعية القصصية ، وتنتهي بحنين المرأة الجارف للرجل، وانتظارها له، وبكائها على رحيله ، ولهفتها على عودته، ليكتمل معنى الحياة وصورتها ، وكما يقول المثل العامي المصري «ضل راجل ولا ضل حيطه» .

أم القصتان اللتان تشكلان ثنائيا قصصيا في تلك المجموعة فهما (الصداع والشريدة)، فكلتاهما تدوران في عيادة طبيب حيث تشكو فتاة الصداع من صداع مزمن لا يغادر رأسها، وفي الثانية تشكو من ألم الضروس والأسنان، ومن الناحية الفنية فإن قصة «الشريدة» تعد أفضل بكثير من قصة «الصداع» حيث قامت الكاتبة بتوظيف حقنة المخدر الموضعي التي تُعطى عند خلع الأسنان والضروس، فقامت بالاغتراف من العقل الباطن حيث لا رقابة عقلية على الكلام، وقد نجحت الكاتبة في رصد وتصوير ما في حجرة طبيب الأسنان قبل أن يحقن لثتها بالمخدر، وعندما فعل المخدر فعله أخذ يتصاعد إلى أجواء القصة ما يمور

بداخل (وفاء) وأخذ الحوار المحبوس في اللاوعي أو في الذاكرة في الظهور. ويلاحظ أن الحوار دائما مع الرجل، ومن خلال هذا الحوار تبرز الذكريات الجميلة ، وحتى لا تهمل الكاتبة دور حقنة المخدر فإنها تعود فتذكر تأثيرها ما بين الفينة والأخرى، ويبدو أن الاغتراف من الأعماق يجعل وفاء تتذكر بدويتها بقوة لذا فإننا نجد عبارات كثيرة تنفلت منها مثل (كلما غضبت البدوية في داخلي صفعتها ، ولكن البدوية الثائرة صرخت وولولت، ولمت تعد البدوية في داخلي تركض عبر الأرصفة، إنها الفتاة الوحيدة التي ماتت فيها البدوية وخرست فيها الحكمة، واغتيلت فيها الطفلة، وأصبحت تركض شريدة تائهة سافرة الحلم تحت المطر). وتبرز في هذه القصة صورة من صور العادات والتقاليد المحلية حيث تقول الكاتبة (رائحة عقاقير أشبه برائحة القرنفل الذي تضعه أمي أحيانا في القهوة حين تصاب بنوبة برد أو زكام) .

ومن خلال العديد من قصص المجموعة تبدو ثقافة الكاتبة، وتتضح لنا محاولة استثمار هذه الثقافة، بإدخال بعض معالمها في السياق القصصي، مثال ذلك حديثها عن قصة السندريلا والحذاء الشهير في قصة «الصفعة الأولى بعد الألف» وتوظيفها

لقراءتها في علم الفيزياء والذرة والنيترون والنواة والكهرباء في قصة «المستحيل» حيث تقول (اكشف بأني كالنيوترون المكهرب الذي لا يغادر مجاله الذري .. مجال يشده دوما إلى مركز نووي .. الكهرباء تصرخ في كل مساماتي وأتمزق). وأيضا في القصة نفسها نجد إحالة على مذكرات هتلر في قولها (أتذكر حكاية الدم الأزرق .. شيء ما قرأته في مذكرات هتلر اخترق عقلي كطرف الإبرة) . وفي قصة «هروب» نجد تلميحا لحكاية الشاعر العربي جميل بن معمر مع بثينة حبيبته، تقول الكاتبة (جميل الشاعر العاشق لو قال لبثينة إنه يحبها من أجل الحب وحده لصفعته على وجهه تأديبًا له). وفي قصة « لاشيء هناك» نجد إشارة إلى بيت امريء القيس :

ألا أيها الليل الطويل إلا انجلِ

بصبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمثلِ

وذلك في قول الكاتبة (ليل بهيم وما الإصباح منه بأمثل .. كما قال امرؤ القيس). هذا فضلا عن بروز بعض ملامح الثقافة اليونانية القديمة كما ألمحنا من استفادة الكاتبة من الأسلوب المسرحي القديم في قصتها «غدا» على الرغم من عدم نجاحها

في توظيف هذه الاستفادة .

وتبرز الصور الشعرية بكثافة في أسلوب الكاتبة، وأحيانا يندر وجود هذه الصور، ولكن مع وعي الكاتبة التام بالفروق الواضحة بين الشعر والنثر، ولنرصد بعض هذه الصور الشعرية التي لو قام بكتابتها أحد المتشاعرين لادعى أنها من قصائد النثر، تقول الكاتبة ص ١٦ (وشاح الليل يلف معالم المدينة ونواصيها وأعمدتها بخفة متناهية) وفي ص ٢٦ تقول (صدري قاع من ضجيج) وفي ص ٤٠ تقول (أتخيلك سماء مترامية، وأنا غيمة تتيه فيك سحرا وألقا) وفي ص ٧١ نجد (عيناك هما الحلم الذي يعانق آفاق المجهول .. والمستحيل المريع .. عيناك صدى لإيقاع النجوم وانهمار الشجن .. حلم هارب من أعماق السنين .. بيني وبينهما كما بين ضجيج الأرض وهدوء السماء ... الخ) .

والمعروف عن فوزية الجار الله أنها تمارس الفن التشكيلي(١) إلى جانب كتابتها للقصة القصيرة، وقد توقعت أن أجد في هذه المجموعة القصصية التي تحتوي على ست عشرة قصة قصيرة مساحة واسعة لعالم الفن التشكيلي أو شخوصا ينتسبون إلى هذا العالم، ولكن لم أجد سوى قصة واحدة فحسب تنتمي إلى عالم

الفن التشكيلي ، وهي قصة «الموت قصفا» تقول الكاتبة ص ٤٦ (يا لهذه الريشة الفاتنة ..جبارة هي حين تستحيل إلى تكوين بريء ناعم يشدني ويقصيني) . وقد احتوت هذه القصة على مجموعة من الأسئلة الفلسفية عن الموت والحياة والخلود ودور الخيال في صنع الحياة ، وتجيء هذه القصة في صورة حوار بين فنانة تشكيلية وقارئة ربما تكون أختها أو صديقتها ، ولكنهما يجلسان معا، فهي تعبث بالريشة والأخرى تقلب الكتاب (مازلت أعبث بالريشة بيدي ، ومازالت تقلب الكتاب). وقد تكررت صورة الفنانة التشكيلية وصديقتها الشاعرة في قصة أخرى، ولكن خارج مجموعة «في البدء كان الرحيل» (٢) .

ومما يلاحظ أنه لا يوجد قصة واحدة في هذه المجموعة القصصية بعنوان المجموعة، ولكن تكررت لفظة الرحيل وتنوعت تشكيلاتها اللغوية في قصة «الهجرة إلى عينيك» حيث نجد التعبيرات التالية: (كل ما أريده الرحيل .. فقط ، المهم هو الرحيل، ورغم ذلك قررت الرحيل، قررت الرحيل، هناك دون الرحيل إلى أجواء الرماد والفقر والقتامة، أزف موعد الرحيل، إني راحلة ..) ولعل من خلال هذه التنويعات على كلمة

. الرحيل اشتقت الكاتبة عنوان مجموعتها القصصية الأولى .

إن فوزية الجار الله بمجموعتها القصصية تلك تؤكد على وجود قاصة جيدة تنتمي إلى عالم القصة السعودية المعاصرة، ولكن عليها أن تتخلص من وجود بعض العبارات أو الجمل أو الفقرات الزائدة في بعض قصصها على نحو اتضح معالمه في قصص مثل الصفعة، والشاحنة ، والصداع، والمستحيل، وغدا، وخاصة عند خاتمة كل قصة، فأحيانا تنهي الكاتبة هذه القصص بشرح ما لا ينبغي شرحه، أو بتفاصيل يكون عدم ذكرها أفيد للبناء القصصي ككل، ذلك أن القصة القصيرة فن التركيز والتكثيف اللغوي، وهي تشترك في هذه الخاصية مع فن الشعر .

---

١ ـ انظر ، جريدة الجزيرة ، العدد ٥٦٤٩(٢٩/٧/١٤٠٨هـ) حوار محمد المنيف مع فوزية الجار الله .

٢ ـ انظر، قصة «الحنين» ، جريدة الشرق الأوسط، العدد ٤٧٧١ (٢١/١٢/١٩٩١م) .

فهد العتيق

بين موت المغني و إذعان صغير

تنتمي قصص فهد العتيق إلى عالم الحلم والطفولة والتكوينات الطينية المختلفة، فضلا عن عالم الألوان بثرائه المتعدد ، وبخاصة الأصفر والأبيض والأحمر والأسود ، فلا تكاد تخلو قصة في مجموعاته الثلاث (*) من ذكر هذه الألوان ذات الدلالة الفنية والواقعية، بل والرمزية أيضا. وهو بإصداره لمجموعته القصصية «إذعان صغير» يؤكد على انتمائه إلى ذلك العالم الحلمي الطفولي الأثير، وبخاصة في حصة رسم، وشروق البيت، وفوزان يقرأ الشوارع ليلا، وليس معنى ذلك أن العتيق يكتب للأطفال، ولكنه يكتب عن الأطفال، وعن عالمهم سواء المدرسي أو المنزلي، وهو يهتم أيضا بعالم الموسيقى، فنراه دائما يتحدث عنه في أعماله القصصية، بل يختار بعض عناوينه من وحي الموسيقى مثل «موسيقى الأجيال» التي ينهيها بقوله: (بينما

موسيقى المكان تصدح لحنا غريبا) وفي قصص أخرى نجد (موسيقى النشرة الإخبارية ، وكانت إيقاعات الموسيقى ترتفع عذبة وغامضة، وأتظاهر كما لو أني لا أسمع الموسيقى ... الخ) . إنه يتخذ من عالم الموسيقى والغناء عنوانا لمجموعته القصصية الثانية «عرض موجز لمقتل مغني الرصيف» حيث نجد أن القصة التي تحمل عنوان المجموعة تدور حول سيرة أو وقائع موت المغني.

وتتميز قصص العتيق عموما بالبساطة والعمق في آن، مع التناول الجديد لأشياء مألوفة لدينا، ولكنه يلتقطها من زاوية جديدة، ويبدأ في النسج حولها بطريقة قد تكون غير مألوفة، وبخاصة في الجزء الثاني من مجموعة «إذعان صغير» والتي أطلق عليها «نصوص صحراوية» مع أن واقع النصوص السبعة التي يشملها هذا الجزء من المجموعة لا علاقة له بالصحراء من قريب أو بعيد .

وبسبب هذه البساطة والعمق في التناول فإن قصص العتيق من الممكن أن تُقرأ على أكثر من مستوى منها المستوى الواقعي، والمستوى الرمزي، وسوف تحاول هذه المقاربة من أعمال العتيق

أن تقف على قصتين فقط من قصصه، إحداهما تعتمد على المستوى الواقعي وهي قصة «عرض موجز لمقتل مغني الرصيف» والأخرى تنتمي إلى المستوى الرمزي، وهي قصة «إذعان صغير».

في قصة «عرض موجز لمقتل مغني الرصيف» يعرض الكاتب ترجمة ذاتية أو سيرة ذاتية لمغني الرصيف الذي لم يسمه، ولكن يمنحه الرمز أو الحرف (أ) منذ أن كان طفلا يتيما وحتى لحظة قتله ، وهو ـ أي الكاتب ـ يتبع طرائق فنية متعددة في عرضه هذه السيرة أو الترجمة أو الوقائع منها : الوصف والسرد والحوار والتذكُّر (الفلاش باك) والمناجاة والبوح الذاتي أو المونولوج الداخلي، فضلا عن استخدام اللغة الشعرية واللعب بضمائر الغائب والمخاطب والمتكلم، وحتى لا تنقطع خيوط سيرة المغني أو تتشابك مع هذه الطرائق الفنية، فإن الكاتب يعطي عنوانا جانبيا كلما انتقل من طريقة إلى أخرى، وقد بلغ عدد هذه العناوين سبعة عناوين هي: الانتظار، وفكرة، ومعلومات عن مغني الرصيف، وأغنية، ولقاء ومداهمة، ونهاية العرض.

يبدأ الكاتب قصته بالوصف الخارجي للجماهير التي تتدفق على صالة العرض الموسيقي والغنائي. ثم ارتفاع الستار وارتفاع صوت الغناء (تدفق الجمهور في مساء ربيعي جميل .. امتلأت المقاعد بالمتفرجين .. حل الموعد .. أزيح الستار .. وارتفع صوت الغناء) ثم ينتقل من الوصف إلى السرد الذي نكتشف من خلاله أزمة المغني، وجهه الدميم وملابسه القذرة وهيئته غير المقبولة، ثم يعود مرة أخرى إلى الوصف الخارجي (كانت المصابيح الباهرة تنزف ضوءها الساطع وتلامس المباني المحيطة، وكانت جماعات كبيرة تحيط بالمكان).

ثم ينتقل من الانتظار إلى الفكرة التي تحمل الوهم والمونولوج ومخاطبة الآخر عن طريق التخيل (سوف أمارس عادة النفخ كي يكبر رأسه ، قد يتغير ، وسأتمالك أعصابي وأنا أمشي في البهو لأول مرة .. سأحفظ لنفسي حقها .. وسأرد له كل كلمة يتفوه بها .. هذا أقل ما يمكن عمله ثم أخرج غاضبا) . وعادة ما يجيء المونولوج على لسان الشخصية نفسها فيرتفع صوت ضمير المتكلم، ولكن عندما ينتهي المونولوج يعود الكاتب إلى استخدام ضمير الغائب، ومن ثم يعود السرد إلى حرارته مرة

أخرى (انتصف الليـل وشعر (أ) ببرودة الجو فنهض ولبث واقفايرقب تدفق الناس خارج صالة الغناء .. متحفزا للمغادرة).

ثم ينتقل الكاتب إلى تقديم معلومات عن مغني الرصيف الـذي مارس الصعلكة واللصوصية واليتم والفقر، ولكـن لم يفـده كـل ذلك واكتشف في نفسـه القـدرة على الغناء فظـل طيلـة خمس سنوات يحدق في بوابة صالة العرض ويرتفع صوتـه بالغناء وهـو قابع في مكانه على الرصيف. إنه نوع من الجنـون أصـاب المغني الـذي يصفـه الكـاتب بقولـه (جسـده صغير ، لـه رأس ضخم ووجه دميم .. كان صوته بديعا فسموه مغني الرصيف ..) .

ويستخدم الكاتب اللغة الشعرية في المقطع المعنـون بـ «أغنيـة» فيقول: (الماء المقدس يجيء من السماء .. يحمل العشب وفصـول الشعراء .. يرتفع فيغمر الأرصفة والأبواب .. يغسـل الأجسـاد والتربة الشهباء ..) إنـه ليس شعرا بالتـأكيد، ولكنـه استغلال للطاقـة الكامنـة في لغـة الشـعر، ومحاولـة تطويعهـا للموقـف القصصي الذي يقدمه لنا الكاتب عن المغني الذي يلجأ إلى نـوع من أنواع المناجاة، والمناجاة في حد ذاتها تحمل لغة شعرية دالـة (أيها الليل .. أيها الوقت .. أيها البؤس الـذي لم يخلـد عمـرا ..

يا ألهي علني أسترد جلدي وأسلخ الرديء أغمس منقاري في ضوء هذا المهرجان الطويل .. الخ). ثم يصعد صوت الحوار إلى القصة عن طريق التذكُر (الفلاش باك) وهو حوار قصير يجيء في صورة سؤال وجواب سريعين، ولكن من خلاله نكتشف جمال صوت المغني الذي لم يصدق أن هناك من يُعجب بصوته ويطالبه بالغناء لكل الناس، لقد فعل هذا الحوار القصير فعل رؤية الشمس لدى شخص يقضي حكمه في السجن، فيشعر بالأمان والارتياح بعض الشيء، وينتابه الأمل وتسري في كيانه روح جديدة تشجعه على مداهمة صالة العرض ومحاولة الدخول والغناء للناس.. كل الناس. وعندما يصل إلى خشبة المسرح ويشرع في الغناء يداهمه سهم يستقر في صدره، وينفعل الجمهور وتعم الفوضى في أرجاء الصالة، وتظهر في الصف الأخير المرأة التي شجعته وحثته على الغناء لكل الناس من قبل – والتي دائما ما يتذكر حوارها القصير معه — وتتهم كل من بالصالة بأنهم جبناء.. لقد قُتل المغني وارتفعت حرارة الأداء القصصي في هذا الجزء المأساوي .. ومن ثم يُسدل الستار على حكاية المغني التي صاغها الكاتب بكل فنية واقتدار، فارتفعت

من مصاف الحكاية إلى مصاف السيرة أو الترجمة الذاتية لحياة مغنٍ فقير لم تستطع الأضواء الوصول إليه، ولا هو استطاع أن يصل إليها، ولأنه فقير فإنه غبي أو العكس. إن القصة بمثابة السيرة الواقعية لإنسان فقير أحب الغناء والموسيقى والشعر، وأخلص لفنه الذي أدى إلى مقتله في النهاية. ويبدو أن المجتمع الراقي لا يقبل من الفنان أن يكون غبيا ودميما وفقيرا وصاحب ملابس قذرة وفكر حزين. لذا انتهت حياة هذا الفنان بهذه الطريقة المأساوية، وكان يجب أن تنتهي هكذا، لأنه لا مكان له بين أحواض الزهور، وبين الأركان والممرات المضاءة بقوة وجمال، ولا تحت المصابيح الباهرة، ولا بين مقاعد المتفرجين الوثيرة. إن مكانه هناك على الرصيف .. فكيف إذن يتأتى له أن يحلم بتبدل الأنغام والأشياء والأفكار .. إنهم لن يسمحوا له.. وعندما حاول أن يفعل ذلك كان القتل من نصيبه. إنها قصة واقعية تحمل الكثير من مآسي الإنسان الفنان، ولا نستطيع أن نفسرها بغير ما تقدمه لنا من مفاهيم، وإلا فقدت تأثيرها.

***

وعلى المستوى الرمزي قدم الكاتب قصة «إذعان صغير» التي

حملت عنوان إحدى مجموعاته، فمكتب الحقوق المدنية هو رمز لهيئة الأمم المتحدة التي يمثل أمامها الطرفان المتحاربان، المتحدث وجاره، والحمام رمز السلام، وفضاء الحارة رقم ١٢ هو فضاء الأرض المتحارب عليها، والحجارة والنبال الصغيرة رمز لأدوات القتال وآلاته، والجار يريد حلا عاجلا (امتلأ سطح منزلي بالحجارة ، وهذا الرجل غارق في جنونه المتصل منذ سنين .. وأنا أريد حلا عاجلا). وفي هذه اللحظة يدرك الرجل أن جاره هو غريمه، والأمم المتحدة أو مكتب الحقوق المدنية يحاول حل المشكلة بقوله إن الجار يدعي أن الرجل يطارد الحمام (السلام) عن طريق الحجارة (إنك تطارد حمامك في الفضاء بشكل مزعج للجميع) والجميع هنا رمز للمجتمع الدولي، ويظن الرجل أن هناك اتفاقا بين مدير المكتب وجاره يجعله يشك في نية مدير المكتب (أومأ المدير بحركة غامضة .. كانت إيماءة مريبة جعلتني أشعر أن بينهما اتفاقا ما .. وملأني شعور بالضآلة أمامهم). وتتضح خيوط المؤامرة بين المدير والجار عندما يقول المدير (عندما يطارد الأطفال حمامك بالحجارة وتتأذى أنت، ويتأذى جارك تكون أنت المسئول) ويصرح الرجل للمدير بأن

المسألة بدأت تـأخذ شـكل الحـرب، وأنـه ليـس ضعيفـا إلى حـد الصمت على الإهانة، وأن جاره يصنع النبـال الصغـيرة لأطفالـه كـي يرمـوا الحمـام بالحجـارة، وعندمـا يقـول لـه المديـر: أنـت تتحدث كما لو أنهم يقصفونك بالقنابل، يجيب: أجـل كمـا لـو أنهم كذلك ..لأن الحجارة تتساقط على سطح مـنزلي، وتحـدث دويا هائلا. وهنا يحـذر الرجـل مدير المكتـب قـائلا: يـا سـيدي الحجارة الآن تتساقط على سطح منزلي .. وربما غدا تسقط على سطح مكتبكم الجميل هذا. وعندما تصل الأمـور إلى هـذا الحـد يأمر مدير المكتـب الرجـل بـأن يبيـع الحمـام (أي يبيـع السـلام) ويأمر الجار بإيقاف الأطفال عن رجم الحجارة مـن أجـل سـلامة الحارة، ولكن الرجل يقـول لمديـر المكتـب: إن سـكان الحـارات الأخرى يطيرون حمامهم بـحرية (أي أن الـدول الأخـرى تعيـش السلام بإرادتها) ويخبره أن هذا الجار عرض عليه من قبل شـراء الحمام، ولكن المدير يقاطعـه ويجـبره علـى التوقيـع علـى التعهـد (الاتفاق) فلا يملك إلا أن يوقع ويخرج. وتنتهـي القصـة عندمـا يرى الرجل في المنام (ولم يكن نائمـا) أنـه يبيـع الحمـام الجميـل، وأنه يوجد على سطح بيته جارُه وأطفاله، ومدير مكتب الحقوق

يبنون الأعشاش، ويطيرون حماما جميلا في فضاء الحارة ويلوحون له بالبيارق الحمراء، ويتضاحكون في وجهه.

من أهم إيجابيات القصة أنها لم تخرج عن الإطار الرمزي التي اختطته لنفسها منذ البداية، وإنها اعتمدت على التلميح الشفاف ليؤدي الرمز وظيفته بدون أدنى غموض أو إغراب، وكان اختيار الرموز ناجحا إلى أقصى حد، كما أن النهاية تحمل إرهاصات بدأت بشائرها تلوح في الآفاق، وبخاصة مسألة التوقيع على التعهد . وقد بدأت القصة بداية واقعية (نهضت في التاسعة صباحا.. ذهبت إلى دورة المياه .. اغتسلت وعدت إلى فراشي .. كنت على وشك الدخول إلى اللحاف الدافئ لما رأيت يدًا بجانبي تمتد نحوي) ثم يبدأ التحول إلى الرمزية منذ قول الكاتب (رأيت يدًا تمتد نحوي) وهي غير اليد التي امتدت في أطلال إبراهيم ناجي وأم كلثوم (ويدٍ تمتد نحوي كيدٍ من خلال الموج مُدت لغريق) فاليد التي امتدت في الأطلال تريد إنقاذ الغريق ، أما هذه اليد التي امتدت ــ في القصة ــ فتريد العكس، تريد إغراق من على البر. وهنا لابد للقارئ أن يقف قليلا عند هذه اليد التي تمتد بجانب السرير. يقول الكاتب:

(رأيت يدًا) أي أن اليد التي امتدت بالورقة مجهولة الهوية بالنسبة له، فكيف اقتحمت عليه غرفته ؟ إنه لم يتوقف طويلا عند هذه اليد التي ظهرت له من الخفاء أو اقتحمت عليه غرفة نومه، وكأن هذا الشيء كثيرا ما يحدث في حياته، ولذا لم يهتم كثيرا بأمر اليد .. ولكن كل ما يهمه هو مضمون الورقة التي ناولته إياه تلك اليد. لقد اهتم بكلمة (تحضر) الموجودة في الورقة. يقول: (كلمة «تحضر» وضعوها بين قوسين أحمرين شديدي اللمعان، كأنهما مرسومان للتو. وبالتالي فقد أهمل أمر اليد، وانشغل بأمر الحضور الذي بفعله سيخسر كل شيء حيث سيضطر إلى بيع الحمام بيع السلام بدون مقابل) .

ويلاحظ من خلال القصة أن الجار هو الذي قدّم شكواه، مع أن المفروض أن يحدث العكس، ولكنها اللعبة التي يلعبها الجار مع مدير المكتب للاستيلاء على الحمام وعلى الأرض (أي السلام والأرض معا بدون مقابل) فمبدأ الأرض مقابل السلام لا يوجد له أي معنى أو ذكر في القصة، ونفاجأ في النهاية بأن الجار يحصل على الأرض والسلام معا. اشترى الحمام وبنى أعشاشا على سطح بيت الرجل تمهيدا للاستيلاء على البيت

كله.

والغريب في الأمر أن هذا الرجل حسن النية عندما يجد جاره ماثلا مثله أمام مدير المكتب يتقدم ليصافحه (ورأيت جاري فجأة يجلس قبالتي على يمين مدير المكتب .. نهضت بسرعة، شددت على يده وأنا أضحك .. سألته: وأنت أيضا طلبوا منك أن تذعن؟ ..ابتعد بوجهه عني .. عدت إلى الكرسي مهزوما).

لقد أذعن الرجل لأوامر مدير المكتب وقام بالتوقيع على التعهد. إن هذا الإذعان يصفه الكاتب بأنه إذعان صغير، ونحن نرى العكس .. نرى أنه إذعان كبير، ولكن في وصف الكاتب له بالصغر دلالة على السخرية والمرارة من الواقع. لقد تكررت لفظة «الإذعان» بصيغها اللغوية المختلفة ثماني مرات في هذه القصة، وتنوعت ما بين الفعل (وأنت أيضا طلبوا منك أن تذعن) والاسم (الآن بقى ساعة على موعد الإذعان) والصفة (نحن في آخر الأمر مواطنون مذعنون بشكل أو بآخر) فكيف إذن يكون الإذعان صغيرا ؟!

إن المعنى اللغوي لـ (ذعن) يعني الانقياد والخضوع، فذعن له أي انقاد وخضع وأذعن له أي أقر، والمذعان هو السهل

الانقياد. وقد وردت لفظة مذعنين في القرآن الكريم في سورة النور الآية ٤٩ يقول الحق سبحانه وتعالى ﴿وإن يكن لهم الحقُّ يأتوا إليه مُذعنين﴾ أي خاضعين أو مقرين طائعين. ومن الناحية الفنية اعتمدت القصة على عنصر الحوار السريع الذي جاء بين ثلاثة أطراف هي: الرجل ومدير المكتب والجار. ويلاحظ سكوت الجار في كثير من اللحظات، في حين ارتفع صوت الحوار بين الرجل ومدير المكتب. وسكوت الجار — إلا في حالات قليلة كان يخطب فيها ـ أثناء مثوله بين يدي مدير المكتب، يعني أن كل شيء معد مسبقا ومتفق عليه سلفا، ولا داعي للكلام مع الرجل، وإنما تم استدعاء الرجل لأمره بالتنفيذ فحسب (فقد سبق السيف العذل)، وبالفعل يتم لهما ما أراداه .

إن هذه القصة برمزيتها الشفافة نجحت في إيصال المعنى المطلوب والمراد، وأعتقد أنها لو كتبت بالأسلوب الواقعي لما كنا تفاعلنا معها على هذا النحو، لقد أعطاها الرمز بعدا جماليا وزمنيا ومكانيا آخر، فهي تصلح لكل زمان ومكان ولأي مجتمع بشري يسطو فيه الآخرون على أراضي الغير بالقوة والحيلة

والمكر والدهاء والخيانة والخبث، تساعدهم في ذلك القنوات الدولية الشرعية المتمثلة في هذه القصة في مكتب الحقوق المدنية.

---

* المجموعات القصصية الثلاث هي : مسافات للمطر الآتي (نادي القصة السعودي ، ط ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م) . عرض موجز لمقتل مغني الرصيف ، (ط ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م) . إذعان صغير (مختارات فصول ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م).

محمد المنصور الشقحاء

و ((الانحدار))

((الانحدار)) هي المجموعة القصصية الثامنة للكاتب القصصي محمد المنصور الشقحاء، احتوت على اثنتي عشرة قصة قصيرة، وصدرت عن نادي الطائف الأدبي عام ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م، ووقعت في ٧٢ صفحة من القطع المتوسط.

والمتأمل هذه المجموعة القصصية سيجد أن معظم قصصها ينتمي إلى غير البيئة السعودية، ولو لم نعرف أن كاتبها محمد الشقحاء كاتب عربي سعودي، لقلنا إنه كاتب عربي فلسطيني يعيش في المملكة بجسده، ويعيش داخل الأرض المحتلة بفكره وفنه القصصي، ذلك أن القضية العربية الفلسطينية تبرز بوضوح في أغلب هذه المجموعة ، ولنتأمل مثل هذه العبارات والجمل:

*(قفز من مكانه حيث يقبع بين رفاقه داخل إحدى صالات المعسكر أمام خارطة للوطن السليب تحدد معالم القدس ورام الله وقلقيلية المبادة) النهر / ص ٩ .

*(النهر يقبع في المنطقة الشرقية من الحدود، إذن عليه التسلل إلى الأردن ومن هناك يكون العبور) النهر / ص ١٠.
*(إنها ذكريات النزوح .. والوطن) البكاء / ص ٢٨.
*(توقف أمام حاجز تفتيش .. أخرج بطاقته) الرقية / ص ٣١.
*(أخذ يتأمل الرجال المدججين بالسلاح) الرقية / ص ٣١.
*(لم يشعر بأن أحدهم خرج من الخيمة ، تأمله قليلا ثم صوب نحو رأسه مسدسه ، وأطلق عيارا واحدا) الرقية / ص ٣١.
*(أهاجر إلى قلب المدينة بعد أن غير الاحتلال المدخل وأصبحنا في منطقة حدود مهجورة لا يرتادها أحد) القطار / ص ٣٧،٣٨.

وغيرها من العبارات الدالة (المباشرة والموحية) والمتناثرة في معظم أنحاء تلك المجموعة القصصية، ولعل لهذا السبب علا صوت الرصاص، وانبثقت أنهار الدم، وانفجرت شلالات البكاء، وتنامت حدائق الخوف، وزُرعت الأرض بالأسلاك الشائكة والحواجز المرتفعة على مستوى المجموعة كلها، فلم تكد قصة واحدة تخلو من عبارات تتحدث عن البكاء (يلاحظ أن هناك قصة بعنوان البكاء ص ص ١٧- ٢١) وعن جريان الدماء

وأزيز الرصاص، ولعلنا لو قمنا باختيار عينات عشوائية لصورة البكاء والدم في هذه القصص لوجدنا على سبيل المثال ما يلي:

صورة الدم:

*(انطلق عيار ناري اخترق صدره وأخذ الدم ينز) النهر / ص ١٥.

*(الرمل يشرب الدم المنساب ، يتعفر وجهه الباسم بالتراب وقطرات الدم المنسابة من الفم المفتوح تتخثر على جانب الوجه) النهر / ص ص ١٥،١٦ .

*(تصلبت نظراته على المنديل الذي أصبح أحمر ينزف دما) البكاء / ص ١٨ .

*(اقترب من كوة ضوء مدققا فاحصا يده التي غسلت بالمنديل ملطخة بالدماء) البكاء / ص ١٨ .

*(صرخت وهي ترى الدم ينز من فمه وصدره) البكاء / ص ١٩.

*(انبجس الدم من صدغه) الرقية / ص ٣٢.

*(تذكرت الدم القاني الذي تمدد في شوارعنا) القطار / ص٣٤.

*(أخرجت من جيب الجاكيت منديلا من الورق الأحمر القاني "أي بلون الدم") القطار / ص ٣٤.

*(لطخ الدم وجهه وأصابع يديه) العشاء / ص ٤٥.

*(كل شيء يهتز بينما أنا أتمدد على الرصيف والدم ينبثق من كل جزء في جسدي) العيد / ص ٦١.

صورة البكاء:

*(أخذ يعد الدرج ثم انكفأ على وجهه وهو يبكي) البكاء / ص ٢١.

*(رغم الأضواء أشعر بأنني بحاجة إلى البكاء) الانحدار / ص٢٣.

*(أخذت أبحث عن مكان منفرد حتى أحقق رغبتي في البكاء كما هي العادة) الانحدار / ص ٢٣.

*(احتبست رغبة البكاء في داخلي) الانحدار / ص ٢٣.

*(انهرت على أحد مقاعد صالة الاستقبال، وأخذت أبكي بحرقة) الانحدار / ص ٢٩.

*(أخذ يبكي ، منذ عرفته وهو يبكي لا أدري مصدر البكاء) المعاق / ص ٤٩ .

*(هناك من يبكي ودموعه كشآبيب المطر) العيد / ص ٥٧.

هذا بالإضافة إلى وجود تعبيرات مثل :

*(ارتفع صوت طلقات نارية) النهر / ص ١٣.

*(أخاف أن أخسر) النهر / ص ٩.
*(لا يوجد نهر إنما هناك سياج من الأسلاك الشائكة والحواجز المرتفعة) النهر / ص ١٠.
*(انطلق عيار ناري مجهول استقر في ظهر رفيقي) المعاق / ص ٤٨.
... وغيرها .

***

ومثلما ألحت القضية العربية الفلسطينية على القاص، وظهر عرب الأرض المحتلة بصورة أو أخرى في عدد من هذه القصص، فإننا نجد أيضا في المجموعة أصداء لأيام احتلال النظام العراقي لدولة الكويت صبيحة الثاني من أغسطس ١٩٩٠م ، وذلك من خلال القصة الأخيرة في المجموعة، وهي قصة «مي» المكتوبة في ١٤١١/١١/٨هـ، وقد حرص الكاتب على أن يؤدي التلميح والإشارة دورهما البارز في هذه القصة حيث لم ترد لفظة الكويت ولا العراق صراحة، وإنما جاءت الألفاظ الموحية البديلة مثل (الاحتلال، الرابع من أغسطس، الشهر التالي للاحتلال، اتجه إلى سفارته، تعبئة استمارة جنسية، سفارة

الدولة المحتلة، الصور التي يشاهدها في التلفزيون لم يصدقها، الأخبار مازالت ترد من خلف المتاريس ويتم إذاعتها تباعا كل نصف ساعة ... الخ) .

ولم أدر هل كتب الشقحاء قصصا أخرى بعد أن زالت الغمة وانسحب النظام العراقي ـ مجبرا ـ من الكويت، أو أثناء المعارك التي دارت لإنهاء الاحتلال أو الغزو، أم أنه اكتفى بهذه القصة التي لم أدر لماذا اختار «مي» عنوانا لها. فمي تلك الفتاة اللعوب التي تقف أمام إحدى علب الليل لإغواء الشباب ، يقول عنها: (مي .. الشيء الوحيد الباقي الذي لم يعد يهتم بالطروحات . إنها وهي في غيها لم تعد تهتم بما يحدث على الساحة العربية، فقط يهمها إغواء الشباب وانتزاع ما فيه جيبه .. إنه نوع آخر من الاحتلال.. ولكنه احتلال يطلبه بطل القصة (شعر بأنها الأقرب فطلب أن تكون دليله حتى تنتهي أجازته .. لم ترحب بالفكرة، ولكن عندما وافق على الطلب الذي استشفت منه أن لها حرية الحركة، لم تمانع). فهل هذا الشعور هو بداية نهاية الاحتلال العراقي أو احتلال مي له ؟ على أية حال، فإن هذه القصة تحمل صورة أدبية ونفسية واقعية

لما حدث لبعض الأفراد الذين كانوا يقضون إجازاتهم خارج وطنهم لحظة وقوع الاحتلال (إحساس الغربة في هذه المرة يتصاعد رغم اعتياد السفر والهجرة)، (هل كان سفره قبل الاحتلال من محاسن الصدف، ولكن التشرد القسري هو ما يؤلم).

لقد تحدث الكاتب ـ في هذه القصة ـ بضمير الغائب، ولكنه كان شاهدا على ما يحد، وللأسف فإن البعد الإسلامي كان غائبا عن الأحداث التي وضعها الكاتب بين أيدينا، وكما سنرى فإن هذا البعد كان غائبا عن كل قصص المجموعة تقريبا، بل إن صورة المرأة في هذه المجموعة كانت بعيدة كل البعد عن صورة المرأة المسلمة المحافظة على بيتها وزوجها وأولادها، وبالتالي عن وطنها ، المتمسكة بتقاليد وعادات بلدها، المخلصة لربها ودينها، وإذا أردنا أن نرصد صورة المرأة في هذه المجموعة، فسنجدها على النحو التالي:

* في قصة «مي» نجد صورة الفتاة اللعوب التي تقف أمام باب إحدى علب الليل على نحو سبق ذكره.

* في قصة «النهر» نجد المرأة اللعوب التي أوصلت بطل القصة

إلى الحدود (ما إن استكان على المقعد حتى كانت يدها تتسلل إلى كتفه الأيسر ضاغطة عليه بقسوة) وفي مكان آخر نجد القاص يقول (تأملته مبتسمة ، توقفت أمام البوابة وصدرها البارز يقفز من فتحة الفستان الواسعة) .

* في قصة «البكاء» تنشأ علاقة عاطفية ــ في الخفاء ــ بين الفتى والفتاة بطريقة تجعلها ترتبك أمام والدتها عند تهم بالخروج، يصف الكاتب مشاعر الفتاة في اندفاعها نحو الفتى ـــ في إحدى المقابلات ــ بقوله (هجمت عليه بكلتا يديها ضاغطة على كتفيه في مداعبة خشنة لدفعه إلى اللحاق بها ، تهاوى أمام الموقف الجديد .

* في قصة «القطار» كان كل هم الفتى أن يعرف لون الملابس الداخلية لفتاته (كان همي الأول معرفة لون ملابسها الداخلية) وكانت تشجعه على التمادي في العلاقة (أنزلتْ يدي فوق عينيها المغمضتين ثم فوق شفتيها المرتعشتين، وواصلت حتى أخذت أداعب صدرها الصغير ... الخ) .

وتعد قصة «العشاء» القصة الوحيدة في المجموعة التي يتحدث فيها الكاتب بلسان الأنثى، حيث يؤدي ضمير المتكلم دوره

الأنثوي بطريقة غير مبتذلة كما هو الحال في القصص السابقة، وتدور أحداث القصة داخل المنزل حيث تبرز السلطة الأبوية على نحو واضح، بينما تبدو الأم وكأنها كم مهمل في البيت، أو كأي قطعة من الأثاث الموجود بالمنزل ، ويبرز تساؤل الفتاة (لماذا أمي لم تشاركنا حياتنا ؟ لماذا دورها دائما ثانوي وكأنها إحدى الكماليات التي في الإمكان الاستغناء عنها). وعندما يتقدم أحدهم طالبا يد الفتاة يقول الأب لابنته (الأمر بيدك وبيد أخيك خالد) ولم يجعل الأم تشترك في قرار اختيار زوج ابنتها.

ولئن كان الكاتب يقدم لنا صورة المرأة المبتذلة الغانية العاهرة في بعض قصص المجموعة ـ أو أغلبها ـ فإنه في هذه القصة يقدم النقيض السلبي للمرأة حيث لا دور للمرأة / الأم في أهم لحظات حياتها وحياة ابنتها.

وفي قصة «العيد» ـــ وهي قصة بها الكثير من التشويش الفكري والفني ـــ يقدم القاص المرأة في صورة أكثر ابتذالا وعهرا من كل القصص السابقة حيث تتسول الأم بابنها الرضيع، وعندما يتقدم قائد إحدى السيارات المارة إليها ويطلب ـ صراحة ـــ أن تمارس معه الجنس، فإنها لا تمانع، بل تترك

طفلها على الرصيف فيلتقطه المارة ويعطونه لأبيــه الـذي يتذكـر أنه فقد ابنه منذ ثلاثة أعوام أثر حادث دهس ..ولكنه يتذكر أن هذا هو ابنه. وفي قصة «الطريق» نجد صورة المرأة المبتذلة الغانيـة متمثلة في مزنة (أم أحمد) التي ادعى بعـض مَـنْ في الـوادي أنهـا تعرفت على شاب شاهدها يوما في المدينة صدفة فـأخذ يلاحقهـا في سوق الحريـم، ثـم أخـذت مزنـة تكـثر مـن زيارتهـا للمدينـة ومكوثها هناك أوقاتا طويلـة، ثـم اختفـت عـدة سـنوات عـادت بعدها إلى الوادي مع ابنها أحمد الذي اختفى وهـو في طريقـه إلى المدرسة، أما مصير أمه فلم يحدثنا عنه الكاتب في تلك القصة بل ترك لنا نحـن القـراء أن نتخيـل أو نتصـور مصـير هـذه الأم بعـد ضياع ابنها على هذا النحو.

هكـذا تبـدو صـورة المـرأة في «الانحـدار» غانيـة، مبتذلـة، رخيصة، ضعيفة الشخصية، ليس لها دور يذكر في محيط عائلتها، وهي صورة تتنافى تماما مع صورة المرأة العربية المسلمة المعروفـة بالفضيلة وعفة النفس، وأصالـة المنبـت، وخوفهـا علـى أولادهـا وبيتها ... الخ. إن الكاتب يقدم لنا شخصياته الأنثويـة مـن بيئـة أخرى غير البيئة العربية الأصيلة، وربما يكون تأثر في هذا ببعض

الأفلام العربية والروايات التي تقدم المرأة بالصورة التي رأيناها في «الانحدار» وهي صورة غير معبرة على الإطلاق عن واقع المرأة العربية المسلمة في أغلب المجتمعات العربية ، إنها صورة مزيفة ولا تعبر عن القطاع العريض لأمهاتنا وأخواتنا وبناتنا وبنات عمومتنا وأخوالنا .

ولم أدر كيف تتوافق صورة المقاومة الفلسطينية، وصورة عرب الأرض المحتلة التي شغلت حيزا كبيرا من هذه المجموعة القصصية، وصورة المرأة الساقطة المبتذلة السلبية في المجموعة نفسها، وأتساءل لماذا لم يقدم الكاتب صورة امرأة عربية فلسطينية تقاوم الاحتلال، وتحض أبناءها وتشجعهم على المضي قدما في طريق النضال والجهاد والعمل على استرداد الأرض، مادام كان همه أن يقدم لنا صورا قصصية من داخل الأرض المحتلة.

وتعد قصة «الصلاحية» من أفضل قصص المجموعة من حيث الموضوع والمعالجة الفنية أو التكنيك الفني. إنها قصة إنسانية واقعية اجتماعية تقدم لنا شخصيتين رئيسيتين، شخصية الموظف العادي أحد ضحايا التميز الوظيفي، وشخصية سعيد البطل الموازي في القصة، فإذا كان الكاتب يقدم لنا هذا الموظف

الصغير ومتاعبه الوظيفية، فإنه في الوقت نفسه يقدم الشخصية الموازية الأخرى وهي شخصية سعيد عامل النظافة الذي سيحال إلى التقاعد مع نهاية العام (شعور الحزن يسري بينما سعيد يكمل أوراق إنهاء الخدمة. إنه يفكر في إيجاد مصدر رزق جديد يساعده على مواجهة احتياج الأسرة . لقد قام الكاتب بمناقشة وطرح قضايا العمل والعمال بذكاء شديد من خلال إلقاء الضوء على بعض السلبيات الموجودة في المؤسسة (ظاهرة خطيرة تتفشى في أوصال المؤسسة بأن المدير الإداري يسعى إلى تحسين صورته لدى مجلس الإدارة وبالتالي يحصل على مكافأة وشهادات تقدير على وفر الميزانية، أحق بها الباحثون عن عمل أو المطالبون بالاستمرار في الخدمة. وهكذا يشارك الكاتب بنجاح ـ وربما لأول مرة في المجموعة ـ في مناقشة القضايا الاجتماعية ذات البعد الإنساني، إنه لا يقدم لنا الحلول ـ وليس هذا من واجبه أو مسئوليته أو من طبيعة الفن الذي يتعامل معه ـ ولكنه يطرح القضايا وينبه إلى مناطق الخلل بطريقة فنية جيدة.

وقد قام الكاتب بتقديم بعض الاقتباسات والأقوال والأبيات

الشعرية من شعر حسين سرحان، وامرىء القيس، وسليمان العيسى بالإضافة إلى الاستعانة بكلمات للنفرّي ولنفسه، وذلك في مقدمة المجموعة، فيورد من أقوال النفري في المواقف والمخاطبات ما يلي: (وقال لي إذا اصطفيت أخا فكن معه فيما أظهر ولاتكن فيما أسر فهو له من دونك سر، فإن أشار إليه فأشر إليه ، وإن أفصح فأفصح به).

ومن أبيات الشاعر الرحل حسين سرحان يختار :

وعجبت للنسيان كيف يصيبني
في طفلة غيداءَ لاتنساني
إن اللسان وإن تجعَّدَ ساليا
رطب بذكرك والضلوع حواني

وحقيقة لم أر أية علاقة بنيوية أو دلالية بين هذه الكلمات والاقتباسات والأبيات التي قدم بها الكاتب مجموعته وبين القصص الاثنتي عشرة الموجودة في «الانحدار» وأرى أن الكاتب ـ أي كاتب ـ عندما يستعين بافتتاحيات أو اقتباسات أو أقوال ـ سواء له أو لغيره ـ في مقدمة أعماله، فإنها يجب أن تكون ذات صلة ما أو ذات علاقة ما بالعمل نفسه وبأجوائه ومناخاته

وشخصياته، ولكني لم أر أية وشيجة بين تلك الاقتباسات والأقوال، وبين مناخات قصص المجموعة التي نحن بصددها.

على أية حال، فإن مجموعة «الانحدار» لمحمد المنصور الشقحاء ـ وإن كانت لا تعبر كما عبرت غيرها ـ عن البيئة السعودية اللهم إلا في قصتين أو ثلاث (العشاء والصلاحية ــ التي تعد من وجهة نظري من أفضل قصص المجموعة ــ وربما الطريق) ولكنها ـ بصفة عامة ــ تعبر عن روح العصر الذي نعيشه في انكساراته وتفسخاته وانهياراته الحسية والمعنوية، وهزائمه المتتالية، حيث قدم لنا الكاتب صورا من الدم العربي المراق بلا ثمن، وصورا من البكاء والخوف والضعف الإنساني الملازم للإنسان في وقت أزماته وكوابيسه وسعيه لإشباع غرائزه سواء كان رجلا أم امرأة.

محمود تراوري

و «بيان الرواة في موت ديما»

احتوت المجموعة القصصية «بيان الرواة في موت ديما» لمحمود تراوري على عشر قصص قصيرة، وصدرت عن نادي الطائف الأدبي عام ١٤١٤هـ / ١٩٩٣م، وهي تعتبر المجموعة الأولى لمؤلفها ، والإصدار رقم ١٣٩ في مسيرة النادي الأدبي.

وأهم شيء يلفت النظر في قصص تراوري ـ بشكل عام ـ هو ذلك الزخم الشعري الذي تتميز به أعماله وكتاباته الإبداعية. إنه يستفيد من الأداء الشعري في قصصه القصيرة، ويمزجه بعوالم واقعية مختلفة فينتج لنا قصصا قصيرة وكتابات أدبية نستطيع أن نوسمها بـ (الواقعية الشعرية) ـ إن صحت التسمية ـ وبذلك يكون تراوري صوتا من أهم الأصوات القصصية السعودية الجديدة ، وهو بمجموعته تلك يؤسس لنفسه مكانة متميزة على خارطة القصة السعودية المعاصرة .

يقول في قصة «الذي أهدر الوردة» :

(سالت أحزاني حولي كعصافير ذبحها القهرُ

رفعت يدي، خلعت قميصي الأبيض، وشيئا من حزني) .

ويقول في قصة «طلعها هضيم» :

(امتطيت سلالم مصقولة هي قصائد من رخام لها نعومة القبلات ورائحة الشوق ، بيضاء تسرق وتين القلب) .

ويقول في قصة «سأدق قامتي في جذعها» :

(المسافات إلى أصابعي صحراء مشمسة، أشجارها حرف نابه وناصع الوجنات

يتحرك عند الباب، تمتد يد الهواء فأقضمها، يخرج ترابي لامعا من غير وجع) .

ويقول في قصة «متناثرات الظلام» :

(أنا الخصب وحدي والآخرون خريف

آتي .. أجيء ويغيب المطر

لا تندس بين شفقي وذقني أوقات الطل)

ويقول في قصة « غناء لحد الغضب» :

(التصفيق يعلو يلامس سقف الزمان، وهم ينتشرون والأضواء

تحصد كل الأحزان، تصب باتزان، تصير كما المطر).

ولا يقتصر التعبير الشعري (الخالي من الوزن بطبيعة الحال) على أداء تراوري القصصي فحسب، ولكنه يستحضر عن طرق التناص أبياتا شعرية لشعراء معاصرين وقدماء، ويضعها في أماكن مناسبة مما يوحي بقوة التناص عنده أو يوحي بانسجام النصوص داخل النص ومعه مما يمنح العمل الأدبي تماسكا وقوة، ويشي بثقافة الكاتب الأدبية الواسعة.

ولكن يلاحظ أن التناص عند تراوري في تلك المجموعة القصصية لا يقتصر على التناص الشعري فحسب، ولكنه يشتمل أيضا على التناص القصصي أو النثري التاريخي والتناص الشعبي، فضلا عن المؤثرات الإسلامية، واستلهامه بعض التعبيرات القرآنية في قصصه مثل (طلعها هضيم) وهو عنوان إحدى قصص المجموعة.

ولو شئنا أن نتتبع صور التناص، وأنواعه التي تحدثنا عنها في السطور السابقة لوجدناها على النحو التالي:

١ - التناص الشعري والغنائي:

في قصة «الحثراب» (والحثراب: نبات بري صحراوي) يقول

الكاتب: في صبح مضرج بالنشيد .. نردد في ابتهاج سافر:

(بلاد العرب أوطاني)

وفي قصة «ضجر المصباحات» يقول:

(يا لهذه الرؤوس التي لم يلفت نظرها غنائي الـذي تجاوز حـدود الهمس وصار نغما حزينا مغريا:

بيرقنا بيرق الشام

وحبيبي سافر الشام

و.... جا من الشام)

وفي قصة «طلعها هضيم» يكون التـنـاص مـع مـطـلـع قـصـيدة «منتصف القصيدة» لجار الله الحميد:

منذ متى لم تحلق، وهجرت العصافير مستوحشا

ثم أسكنت روحك في قفص

صفت أنت ممراته

ورسمت شبابيكه

من مغيب عريضٍ .. عريض .. عريض)

وفي قصة «بيان الرواة في موت ديمـا» يـأتي التنـاص مـع قصيـدة «أحمد الزعتر» لمحمود درويش .

وفي قصة «غناء لحد الغضب» نجد التناص مع رباعيات الخيام في قول الكاتب (أعيش لذة الحاضر) وكآبته. وفي القصة نفسها نجد تناصا غنائيا حيث يقول الكاتب (غناء شممنا له رائحة، جاء في غنائهم:

يا عروق الغيمة الشاهقة

اشرعي الخنادق

اصبغي فجرنا بدم العنقاء)

وفي القصة نفسها نجد تناصا آخر مع الموشح الأندلسي :

جادك الغيث إذا الغيث همى

يا زمان الوصـــل بالأنـدلـسِ

كما أننا نجد تناصا (مقلوبا) مع امرئ القيس في قوله :

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلِ

بصبح ، وما الإصباح منك بأمثلِ

حيث نجد الكاتب يقول في ص ٨٦ :

ألا أيها النهر ألا ارتوِ بماء ، والماء منك أغدق

وفي ص ٨٨ يقول :

ألا أيها النهر ألا ارتو فالسماء أبخرت غيمها المنمق

كما نجد تناصا آخر (مقلوبا) مع أبي العلاء المعري في قوله :

خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد

حيث نجد الكاتب يقول في ص ٦١ (كيف أكون ضد أولئك الذي لا يخففون الوطء ؟).

٢ ـ التناص النثري والقصصي:

يتناثر التناص النثري والقصصي بين ثنايا المجموعة ، فنجد على سبيل المثال: صرصار كافكا، وزوجتي جميلة وحيدة تجدل غدنا (وهو تناص مع قصة بنيلوب زوجة أوديسيوس في أوديسة هوميروس) وجبنة أبو الولد (وهو تناص مع الإعلانات التجارية) وأنت يا بروتس (وهو تناص مع مقولة يوليوس قيصر الشهيرة «حتى أنت يابروتس» و(أيقظتهما عطسة عنيفة هبطت مني ـ يا هذا اعطش بقدر كفايتك وكمية حجمك ـ و تناص مع إحدى قصص انطون تشيكوف الشهيرة) واسدلوا الستار .. ستوب .. ستوب (وهذه العبارة الأخيرة تناص مع العبارة لشهيرة لمخرجي الأعمال الدرامية والمسرحية) .

٣ ـ التناص التاريخي:

أما التناص لتاريخي فيتضح في العبارة التالية (وكان الرقص

محموما كأنه حرب البسوس) .

٤ ـ التناص الشعبي:

ويتجلى التناص الشعبي في إيراد أسماء الألعاب الشعبية التي لعبها الأطفال مثل لعبة الشرعت (وهي اللعبة المعروفة عندنا في مصر بعسكر وحرامية) ولعبة الزومال (والزومال اسم يطلق على ما يردد أثناء لعبة المزمار الشعبية) .

أما عن المؤثرات الإسلامية في هذه المجموعة القصصية، فتظهر في أكثر من مكان ولعل أبرزها في هذا الصدد عنوان قصة «طلعها هضيم» الذي استوحاه الكاتب من قوله تعالى في سورة الشعراء الآية ١٤٨﴿وزروع ونخل طلعها هضيم﴾ ومن خلال السرد يتضح لنا الاستخدام الفني لتلك الآية القرآنية الكريمة وذلك في قول الكاتب ص ٤٠ (في حينا تقيم القاذورات أطلالاً من الوجع، وفي حيكم جنات وعيون وزرع ونخل طلعها هضيم) حيث يعقد مقارنة فنية بين الواقع الفقير الذي يعيش فيه بطل القصة، والواقع الأقرب إلى الجنة الذي يعيش فيه صديقه سمير.

إلى جانب ذلك نجد مؤثرات أخرى مثل: بإذن الله والحمد لله، وانفطرت نجمات قليلات كن يزين أرصفة الفضاء، ولعل

العبارة الأخيرة يستلهمها الكاتب من بداية سورة الانفطار ﴿إذا السماء انفطرت﴾ .

وبالإضافة إلى هذا التنـوع في صـور التنـاص الأدبـي والتـاريخي والشعبي في قصص المجموعة ، فإنه توجد عناصر سـيريالية لعلها تأتي نتيجة لقراءات الكـاتب في الأدب الغربي. إننـا نجـد تلـك العناصر مبثوثة في عبارات مثل: (ينام عموديـا ، وعندمـا رفعـت قدمي تأهبا لدخول البقالة اكتشفت أني نسيت سروالي ، تنحني في يدي ظهيرة ، يزداد الحناء الظهـيرة، اسمع طرقـا علـى البـاب لا أجد البابَ والطرْق يتعالى، فكـرت أن أحلـق ذقـني فخشـيت من غرق الشوارع ، الأبواب تغادر في المساء ...الخ) .

إن المتأمل في قصص المجموعة العشر سيجد أن الفردية والعزلـة تسيطران علي شخصياتها، فدائما تكون الشخصية الرئيسية هي شخصية الفرد الواحد ، حيـث نفتقـد للجـو العـائلي ، وللحـوار الودود ، وعلـى كـلٍّ فقـد لعبـت الألـوان والأضـواء والأحـلام وبعض مفردات الطبيعة دورا أساسيا في إضفاء شيء من البهجـة والتعويض الخارجي، ذلك أنـه كلمـا أمعـن الكـاتب في الغـوص الداخلي لشخصيات قصصه الحزينة، والتعسة ، والمهزومة، فإنـه

يقوم بتعويضنا عن ذلك، بملامح من العالم الخارجي المحايد أو شبه المحايد، لذا سنجد مفردات مثل: (المطر، الصبح، دفء الخليج، العصافير، الغناء، الشمس، الشروق، الوردة، السماء، العطر، الماء، الرمل، النهار، الشجر، الحقول، النجوم، الوادي، البساتين، النهر، ... الخ) مقابل المفردات التي تعبر عن الواقع النفسي للشخصيات مثل: (الجوع، القهر، القلق، الغربة، البكاء، الحزن، الخوف، الهواجس، الخيبة، الكآبة، النزق، التأفف، السأم، الإحباط، الوحدة، الهزيمة، ... الخ).

وعموما فإن الكاتب لم يلجأ كثيرا إلى استبطان الشخصية والتحليل النفسي لها، كما أنه لم يلجأ إلى التجوال الباطني، والتأمل الفلسفي، إلا في حالات قليلة جدا، وقد استعاض عن كل ذلك بالواقع الخارجي الذي يحوله إلى واقع شعري كما سبق أن أوضحنا.

إن استخدام الكاتب للمعادل الموضوعي خفف كثيرا من اللجوء إلى الاستبطان الذاتي والتحليل الداخلي، كما أن لجوءه بكثرة إلى عالم الحلم، وإلى الرمز، عوّض كثيرا عمّا يمكن أن تفجره الكلمات الوجدانية لشخصياته الفقيرة، القلقة، المعذبة،

الحزينة،الخائفة، المقهورة. فالحلم في قصة «الحثراب» اعتمد على العناصر التالية: الغيوم الكثيفة، الأضواء الخافتة، الشمس المتشظية، السحب المزرقة، النسمات الباردة، الأطفال، البيوت العتيقة، الأرض الخاشعة، المطر ... الخ، وكلها رموز لعوالم شتى فيها من الفرح أكثر مما فيها من الحزن، وفيها من مفردات الطبيعة أكثر مما فيها من مفردات الذات أو الوجدان، وفيها من الطفولة أكثر مما فيها من الكهولة والشيخوخة، وهكذا يحاول الكاتب عن طريق الأحلام التي لاحظنا وجودها بكثرة أن يرصد العالم الداخلي بدلا من الاستبطان الذاتي أو التحليل النفسي الذي لاحظنا وجوده بكثرة لدى كتاب آخرين مثل: رقية الشبيب وفوزية الجار الله ... وغيرهما .

أيضا يلجأ الكاتب إلى عالم الطفولة في محاولة للهروب من عالم الوحدة والانعزالية والبكاء والهزيمة، يقول: (إنها صورة الطفولة يوم كنا نصطف مثل الحثراب). إن قصة ديما التي تحمل المجموعة اسمها أو تحمل اسم المجموعة عبارة عن قصة طفلة (تخرج راحلة إلى تجاويف الحلم تمتطي ساقين عاريتين مخضبتين بحناء قديمة، إحداهما محنية ، والأخرى محاطة بأساور مزورة). إنها قصة طفلة

ترمز إلى النضال والصحوة والانتفاضة بعد أن عبأت الرجال التخمة ونكبتهم الشراهة. إن ديما الطفلة رمز الأمل والمستقبل، يقول الكاتب:

(ديما نهر أنت
اهرعي إلى الخيام قبل الفيضان
لمي الوطن في راحتيكِ
ودفئي برعشاتك
مَنْ لسعهم برد الطغيان
ـ ديما ـ صراخ البدو أنت
التفاتات المضطهدين والمغفلين
بشاشة الصحراء كوني ... الخ) .

ولكن ـ وكما يتضح من عنوان القصة «بيان الرواة في موت ديما» فإن الموت كان من نصيبها .

إن ملمح الطفولة يتجسد أكثر من خلال استثمار ألعاب الأطفال الشعبية في المجموعة مثل الشرعت في قصة «سأدق قامتي في جذعها» يقول الكاتب: (تحت أطفال تلك الممرات يمارسون الشرعت، وبعضهم يختبئون ببعضهم بعيدا في ظلام

الصباح، وكأن أياديهم تلغي التوق إلى الشوق إزاء متعة مبهمة، كما يتجسد هذا الملمح في لعب الأطفال في قصة «متناثرات الظلام» وصراخهم المختلط بفرحهم في قصة «الذي مشى الظلام في دمه» لقد كسروا الأتاريك وهم يلعبون ، فيأتي السؤال (لماذا تعمدوا كسر زجاج الأتاريك ؟ يتعمدون كسر الزجاج .. هكذا بلا سبب ؟) إنها صورة الطفولة الشقية، لذا تدور حولهم الشكوك (لابد أنهم مأجورون .. لا يمكن أن يكونوا أبرياء) ويتساءل حامد في نهاية القصة: (لماذا كسروا الزجاجة .. لماذا أراقوا الضوء ؟) وهكذا تتبدل صورة الطفولة، وتتحول إلى عالم فوضوي، يحطم أكثر مما يبني، وتتحول البراءة إلى قسوة ووحشية، ويتحول الصدق إلى مؤامرة وهروب، ولا نملك إلا التساؤل: لماذا أضحت الطفولة هكذا في عالمنا المعاصر.. هل هي مجرد عبث صبيان وشقاوة أطفال، أم ظاهرة اجتماعية خطيرة تحاول أن تنبهنا إليها تلك الصورة التي قدمها الكاتب .. إنه يريقون الضوء ، ويهربون إلى الظلام، ويعيشون فيه، بل إنهم يختبئون في ظلام الصباح، حيث نعود مرة أخرى إلى الواقعية الشعرية التي يرى الكاتبُ العالمَ من خلالها، وهو في

سبيله إلى هذا يقوم بتجسيد الأشياء ، فيخلع عليها صفات الإنسان، فنراه يتصافح والمطر (هانحن بدأنا نتصافح أيها المطر) ونرى وجه المدينة متسخا (اتسخ وجه المدينة) والنهار يكشف عن ساقيه (سأعاود البحث عن أصدقائي عندما يمعن النهار في كشف ساقيه) وعمود النور ذو القامة (تفرست في عمود النور .. له قامة تشبهني .. لا أريد أن أكون مثل العمود) و (عمود النور يتذاوب معي) و (يجلدني الزمن نارا وغربة وجوعا) و(الحزن الصديق في أصدق حالته معي) و (كانت الأرض تهمس بالأمنيات) و(تمتد يد الهواء) ... الخ .

وعودة مرة أخرى إلى المعادل الموضوعي حيث يتحول انفعال الكاتب إلى شيء يستطيع أن يؤسس عليه معادلا رمزيا بحيث ينفتح النص على أكثر من تأويل، وأكثر من قراءة، وحيث تتعدد مستويات التفسير، فنراه متمثلا في العصفور الوقح في قصة «ضجر الصباحات» والرؤوس في القصة نفسها، وفي الباب في قصة «سأدق قامتي ..» و «متناثرات الظلام» والصرصار في قصة «وأزرع حبة شمس» وحبة الشمس نفسها في تلك القصة (شتمت زمنا حملت فيه فاكهة وزمنا زرعت فيه حبة

شمس) ثم العودة إلى التأكيد على ذلك المعادل في قوله (ما زرع حبة شمس في فم الزمان طفل مثلي). أما عن الرمز فنراه متجسدا في قصة «الذي أهدر الوردة» حيث رمز الوردة التي أضاعها الأب (يا أبي لمَ أضعتَ الوردة ؟) . كما أننا نجد رمز ديما في القصة المعنونة باسمها وباسم المجموعة .

إن شخصيات مجموعة «بيان الرواة في موت ديما» أغلبها من الشخصيات الفقيرة التي تشكو دائما من الفقر والجوع والتراب والوحدة والقلق ، وهي في ذلك تذكرنا بشخصيات يوسف المحيميد في مجموعته القصصية «ظهيرة لا مشاة لها» [انظر دراستنا عنها في هذا الكتاب] مثال على ذلك: بائع البليلة، والصبي الذي يحمل لحما وفاكهة وخضارا من السوق لإيصالها إلى المنازل ، وعبد الـ... صاحب قصة «الذي أهدر الوردة» الذي يعاني من الوحدة والحزن والذي يدعوه صديقه المفرخ (صاحب مزارع الفراخ) لا ليحضر حفل زفافه، ولكن ليقدم للمعازيم شايا أو قهوة (اكتمل المعازيم ولم يشربوا شايا أو قهوة حتى الآن.. هل أسرعت ليس هناك من يقدم لهم القهوة .. أسرع) وتجيء مثل هذه النهاية صفعة مدوية، فطوال القصة

يتهيأ عبد الـ...لحضور حفل زفاف صديق طفولته، ويتذكر أيـام الطفولة والدراسة عن طريق العودة إلى الوراء (فلاش باك) كمـا يقوم بعقد مقارنة بين وضعيهما الآن مسـتخدما عنصـر التـوازي أو التقابل (أنشأ خبتا من الأحلام ملأه بالدواجن، زحفت الأيـام .. زحف الجرذان على صابونتي، وصار صديقي كبير المفرخـين) وكان من الأوفق أن تنتهي القصة عند عبارة (هل أسرعت ليـس هناك من يقدم لهم القهـوة) الـتي كـانت كفيلـة بـأن تجعلنـا نحـن القراء نتلقى تلك الصفعـة مـع بطـل القصـة الـذي يهيـئ نفسـه ويشكر صديقه الذي أرسل له بطاقة دعوة لحضور حفل زفافه، ولكن عندما أرسل يسـتدعيه للمـرة الثانيـة عـن طريـق السـائق يتضح الغرض الحقيقي من تلك الدعوة .. لذا لم يكـن هنـاك أي داع لأن يقول الكاتب (ابتسمت كما أكثر مخلوق يملـؤه الحـزن في هذا الكون، وقلت: يا لوفاء صديقي) .

إننا نتلقى صفعـة مماثلـة في قصـة «طلعهـا هضيـم» حيـث يقبـل بطل القصة دعوة صديقه سمير لزيارة منزله الأنيق الفخيم فيلتقي هناك بأولاده الذين يسخرون منه ومن ملابسـه وشـكله وهيئتـه بشكل عام، فيلقون عليه أسئلة محرجة مثل: لماذا تستعمل حـذاء

بدون جوارب ؟ ومتى كانت مرة استحممت فيها ؟ وأمثال هذا من أين يأتون ؟

وفي قصة «الذي مشى الظلام في دمه» يقابلنا حامد الحارس الليلي الفقير الذي تتفجر بين يديه القصة إثر كسر الأطفال الذين يلعبون في الشارع ليلا لزجاجة الضوء المتدلية من عمود خشبي عتيق .

أما في قصة «بيان الرواة في موت ديما» فيتفجر الهم القومي لدى القاص، فيقدم عملا غير مباشر عن القضية الفلسطينية حيث ترمز ديما تلك الطفلة الصغيرة إلى فلسطين المحتلة، في حين نجد القصة الفكرية متمثلة في «غناء لحد الغضب» . وفي هاتين القصتين تتوارى صورة الشخصية القلقة المعذبة التي تسكن في الحواري والأزقة ، وتتلفع بالتراب والغبار والظلام والتي ينحاز إليها الكاتب في أغلب قصص المجموعة (أنا فقير هل بالإمكان أن تعفوني من رسوم الكهرباء) وتبرز صورة الشخصية الإنسانية المناضلة المضطهدة المقاومة الحالمة بوطن جميل لا يسيطر عليه عدو أو محتل أثيم .

اعتمدت أغلب قصص المجموعة على ضمير المتكلم، وبخاصة

في الحثراب وضجر الصباحات وأزرع حبة شمس والذي أهدر الوردة وطلعها هضيم وسأدق قامتي ومتناثرات الظلام وغناء لحد التعب، في حين تراجع هذا الضمير ليحل محله ضمير الغائب المؤنث في بيان الرواة ، وضمير الغائب المذكر في الذي مشى الظلام في دمه .

إن بروز ضمير المتكلم على هذا النحو في المجموعة يعني حضور الكاتب بقوة في هذا العمل، وتقمصه لشخصياته ومعايشته لها معايشة فنيه دقيقة ، والتحدث عنها بلسانه، مما يضفي نوعا من الحميمية بين الكاتب وشخوصه، وهي الملاحظة نفسها التي وجدناها عند يوسف المحيميد في «ظهيرة لا مشاة لها» .

لقد غلب أسلوب السرد على الحوار في أغلب قصص المجموعة، وبخاصة قصتي الحثراب وضجر الصباحات، حيث انعدم الحوار تماما فيهما، أما بقية القصص فقد كانت فرصة الحوار فيها ضعيفة ، ونرجع هذا إلى أن القاص اعتمد في معظم قصصه على اللغة الشعرية التي تنمو وتتدفق من خلال السرد أكثر من نموها وتدفقها بين يدي الحوار .

وفي النهاية ينبغي أن نتوقف قليلا عند وصف الكاتب مجموعته

تلك بأنها كتابات قصصية، ولم يطلق عليها «قصص قصيرة» أو «مجموعة قصصية» أو «قصص» فقط، كما نلاحظ على أغلب أغلفة الإصدارات القصصية، وفي ظننا أن غلبة الأداء الشعري على معظم هذه القصص، وانتمائها إلى ما أسميناه بالواقعية الشعرية هو الذي جعل الكاتب يطلق عليها «كتابات قصصية» لأنها في ظنه تقع بين المنطقة الشعرية والمنطقة النثرية، ولكن على أية حال، فإننا أمام مجموعة قصصية متميزة تبعد كل البعد عن الثرثرة اللفظية التي لا طائل من ورائها، وتقدم قصصا تستفيد من تقنيات القول الفنية، وبخاصة القول الشعري الحديث.

يوسف المحيميد

و «ظهيرة لا مشاة لها»

كتبت المجموعة القصصية «ظهيرة لا مشاة لها» ليوسف المحيميد خلال السنتين ١٩٨٧و ١٩٨٨ م بمدينة الرياض عدا القصة الأخيرة «ترنيمة لفاصلة الأبيض» التي كتبت في البحرين خلال الفترة نفسها، ويبدو من خلال ببلوجرافيا المجموعة أنها نشرت على نفقة المؤلف الخاصة، حيث لا يوجد ذكر لاسم أي ناشر على الغلاف الخارجي أو الداخلي للمجموعة .

احتوت المجموعة على تسع قصص قصيرة، ووقعت في ٧٢ صفحة من القطع الصغير، وتنتمي كلها ـ عدا القصة الأخيرة ـ إلى عالم واقعي خاص، يصور لنا قاع المدينة بكل ما فيه من عفونة وقسوة وفقر مدقع ورطوبة وبرودة غير محتملة أو حرارة لاهبة، وتمزق حسي ومعنوي، لذا فقد كثرت في هذه القصص الثماني ألفاظ وتعبيرات ومفردات ومعان مثل (الأرصفة،

الشوارع، الرطوبة، السعال، الأسفلت، البصاق، الفضلات، البقايا، المزبلة، الأنف اللزج، رائحة العرق، الغبار، التراب، السراديب، القاذورات، البول، اللعاب، الصدأ، الاتساخ، الليل، العطش، التعب، الطين، العفونة، فقر الدم، الرماد، الدخان، الوحدة، الحزن، القلق، الجسد المكفن، ... الخ) .

وكلها ـ كما نرى ـ ألفاظ توحي بعالم بائس فقير هش، ليس لديه طموح أو تطلعات برجوازية ، على خلاف ما توحي به القصة الأخيرة بالمجموعة التي تدور أحداثها في الفندق الذي يرقص ويغني، وحيث النساء يمتطين أذرع رجالهن. إننا لن نجد في هذه القصة الألفاظ والمفردات الموجودة في القصص الثماني، ولكن سنجد (الرقص والغناء، والكتف العاري، والساق الأملس، والأريكة الأنيقة، وترحيب عاملة الفندق، والابتسامات، والبيانو، والليل الأبيض ، والأضواء ... الخ) .

ومن عجب أن يتكرر ظهور اللون الرمادي بصورة لافتة في هذه المجموعة ، وهو الشيء الذي لاحظنا وجوده في قصص رقية الشبيب وفوزية الجار الله، أما يوسف المحيميد فسنجد عنده (الأرصفة الرمادية، الرصيف الرمادي، قدمان رماديتان،

الأسمنت الرمادي، الصباح الرمادي، البشرة الرمادية، يصعد الرماد، أنفخ في الرماد ... الخ) .

ومثلما لاحظنا أن عنوان «في البدء كان الرحيل» لفوزية الجار الله، لم يكن عنوانا لإحدى قصص المجموعة، فإن الملاحظة نفسها تتكرر على «ظهيرة لا مشاة لها» فلا يوجد هذا العنوان داخل المجموعة، ولكن استوحى القاص العنوان من أجواء القصص الثماني ككل حيث تكررت لفظتا الظهيرة والمشاة على نحو لافت في معظم القصص مثل (رائحة الظهيرة تغسل وجهي، هناك مشاة على الأرصفة، النادل المستيقظ من نومة الظهيرة، لماذا تمشي هكذا ؟، أشك في قدرتي على رؤية الأشياء عند الظهيرة، ضوء الإشارة يتيح للمشاة عبور الشارع ... الخ) .

تبرز في أغلب قصص المجموعة صورة الرجل المتعب الحزين (لم أنت قلق وحزين ؟) الذي ينتعل الأرصفة الرمادية والذي يشكو دائما، والذي يتخاصم وظله (حاولت أن أتخلص منه، وكان يلتصق بجسدي النحيل كثيرا) وبخاصة في القصة الأولى «الظل» وكأن الظل هنا تعبير صادق عن حالة من حالات الانشطار الذاتي أو الانقسام النفسي التي تحياها الشخصيات

وهي تسعى لكسب رزقها اليومي الذي يكاد يقيم أودها، وعلى الرغم من ذلك فإنها لا تسلم من هيمنة الأقوى عليها، ولا من سخرية الطبقات الأخرى والعبث بها، مثال ذلك بائع الجرائد الذي يتعرض لسخرية وإهانة أصحاب السيارات الرياضية السوداء في قصة «الجريدة» والذي يتلقى رذاذ بصقة الشابين، وهما بداخل السيارة (رذاذ بصقة على وجهي وضحكة مجلجلة أسمع آخرها. صرير مدو يودعني، أهرول ، نشيج في داخلي، ورجلاي تتركان الرصيف) وفي قصة «الحمَّام» نجد الفتى الأبيض (وللون هنا دلالته) الذي يلكز بطل القصة (يتراجع الفتى الأبيض إلى الوراء ليلكزني في بطني الفارغ) وفي القصة نفسها (أقف فيقف بجانبي، أهم بمحادثته فيعالجني بلكمة في بطني). وفي قصة «البرتقالة» نجد الصبي المشاكس الذي ينتزع البرتقالة من يد حمود وصاحبه اللذين يهربان من المدرسة ويعبثان بمحتويات صندوق الزبالة، وعندما يجدان شيئا صالحا للأكل يظهر لهما ذلك الصبي يشاكسهما (يلتف حولي ينتزع البرتقالة من يدي ويرميها في المزبلة) ولم يكتف هذا الصبي بانتزاع البرتقالة، ولكن يلكم حمود في صدغه، وعندما يذهبان لإحدى

التلفزيون يطردهما النادل .

وفي قصة «ذلك وجهي» يواجهنا الشاب المهمّش المحطّم المحبط الذي يبحث عن عمل، وعندما يرى إعلانا صغيرا في إحدى الجرائد عن فرصة عمل يذهب إلى مقر الشركة ليواجه بالسخرية والازدراء (أدخل غرفة المقابلة وسخرية الشاحب تقرع قفاي: (وتضحك أيضا ؟) أقرأ في وجوه المقابلين: (أنك لا تعرف الكتابة كما يجب، لا تجيد التحدث بالإنجليزية. شماغك يكاد يغطي جسدك. عقالك الغبي يبتسم، كما أن وجهك لا يناسب صهوة مكتب سكرتير). وعندما يخرج من الشركة ويعبر الشارع يواجه بالشتائم والسباب (يا كلب .. يا غبي) لأنه لم يعد يحسن المشي (أتوقف عند تقاطع شارعين، وضوء الإشارة يتيح للمشاة عبور الشارع . أنوي تجاوزه بوضع قدمي على الأسفلت، لتفرمل سيارة ويفتح صاحبها نافذته: «يا كلب» يودعني صرير إطارات سيارته. أتجاوز الشارع. ألتفت إلى الخلف فأصطدم بامرأة تلتف بعباءة سوداء تفتح على ظهري لسانها: (يا غبي ، لماذا تمشي هكذا) ولأنه شخص مهمّش وغير متعلم وغير فاعل، فإنه يواجه بعدم الاكتراث به، وبهروب

تلفون وأطلب شخصا أعرفه ، يعتذر عن استضافتي بسبب انشغاله الآن) .

إن كل هذه التصرفات تكون سببا لإحباط شخصيات المجموعة، ومن ثم تتفاقم ظاهرة الانشطار الذاتي مثلما وجدناه في قصة «الظل» ونجدها أيضا في قصة «ذلك وجهي» التي يقول صاحبها (انتزع منديلا لأمسح به المرآة جيدا، فتظهر ملامح وجهي، ابتسم له، يبتسم معي بنفس اللحظة، أضحك بعمق، يضحك بعمق . أصمت ، يستمر وجهي يضحك في المرآة) .

في قصة « محدود الدم » حيث الليل الأسود والتفاصيل السوداء، نواجه بالشخصية التي يعتريها الجوع والضآلة (جوع يعتري أضلعي اليابسة وقرص من الطين يسد جوفي. أشتهي حجرا أقتل به ضآلتي ، وتأبى شفاه الواقفين البكاء ..) ويتفق الجوع والضآلة والمطر على محدود الدم فتتداعى داره بنزق (مطر يزلزل الأشياء وداره تتداعى بنزق. جدران الطين تتشعب في خطوط متعرجة. يبكي . يركض ليصعد السقوط السحيق) ثم تتعاقب الأمراض وفقر الدم على محدود الدم ، وفي محاولة من الأطباء لعلاجه يعتذر عن أي قطرة دم في جسده ويموت .

وعندما يستيقظ نداء الجسد بصاحبه كما في قصة «سيدة الأسماء» يكون الإحباط وعدم القدرة على تجاوز الرغبة أو تحقيقها في انتظار صاحبنا (يبدو أن كل شيء خامد) على الرغم من أن في صدره بلد يتأجج بجنون (في صدري بلد يتأجج بجنون. لهفة تغوص في تفاصيلي. مررت قرب جسدها المغطى بملاءة الصوف الملونة. كل شيء أسود وبارد في ذلك الليل الغامق. أتحسس طرف الموقد الصاعد من أرض الفناء الصغير. ألمسه باردا، أتنهد، وأهمس في داخلي: يبدو أنّ كل شيء خامد)...

إن يوسف المحيميد مثلما ينحاز في مجموعته تلك للشخصيات الفقيرة والمهملة والمهمشة التي تسكن في أسفل قاع المدينة، فإنه ينحاز أيضا للطفولة المعذبة والمشردة والبائسة ، فيصورها في لحظات إحباطها وفشلها وشقاوتها البريئة، مثال ذلك الولد الذي يبيع الجرائد في قصة «الجريدة» والفتى الذي يذهب لشراء شيء ما من البائع الشبق الذي يضغط على الأكف الصغيرة حين يتناول النقود في قصة «الحمّام» ومثل التلميذ حمود في قصة «التراب» الذي يقول (حقيبتي المدرسية تساقط كراريس مرهقة. ووجهي كمثل وجه قطتنا السوداء حين تغافلها نومة الظهيرة)

والذي يغافل أمه ويعابث لولوة ويجريان إلى الحمّام (أصك باب حمّام بيتنا على نفسي، لتدفعه بقوة تفوقني، وتصك الباب خلفها. وحيدان نحن، وفي يدها الصغيرة تنام يدي) ولكن مثلما وجد صاحب «سيدة الأسماء» أن كل شيء بارد وخامد، فإن لولوة تقول لحمود: (يدك باردة ياحمود) .

وفي قصة «البرتقالة» يتندر التلميذان على مدرس الجغرافيا (مدرس الجغرافيا ؟ ماالذي عنده غير خريطة قديمة يفردها على السبورة، ويشخّر قدّامنا) ويهربان من المدرسة ويمارسان الصعلكة والبحث في صناديق القمامة عن شيء يأكلانه.

لقد لعب ضمير المتكلم دروه البازر في هذه المجموعة القصصية، ونختار هذه العينة العشوائية من قصص المجموعة لندلل على سيادة هذا الضمير (هذا الليل أحمق يجيئني، أناوله الجريدة، صرير مدوٍ يودعني، أدخل رأسي المنفوش وسط الزحام، جسدي الصغير يتكوم، أنتشل جريدة قديمة، لا أحد حولي، حين دخلت الدار المنزلقة، صوت الحذاء يقرع ذاكرتي المتعبة، أبصق في العمود .. الخ). في حين تراجعت نسبة الضمير الغائب أو ضمير المخاطب أمام ضمير المتكلم الأمر الذي يعني

العمل وتقمصه لشخصياته ومعايشتها معايشة دقيقة، والتحدث بلسانه عنها، مما يضفي نوعا من الحميمية بين الكاتب وشخوصه أو يوحي بأن الكاتب نفسه قد مر بأطوار هذه الشخصية أو تلك.

وكما هيمن ضمير المتكلم على بقية الضمائر، فقد هيمنت ياء الملكية على البنية القصصية للمجموعة مثل (دعوتي، قامتي، جمجمتي، أنفي، غرفتي، ملابسي، ذراعي، أقدامي، وجهي، ثوبي، يدي، بطني، عيني، جبيني، حقيبتي، أمي، ولدي، قطتي، رأسي، معدتي، قلبي، أوراقي، حصاري، إصبعي، ... الخ) الأمر الذي يشي بتشبث معظم الشخصيات بواقعها الحسي المتردي، وعدم رغبتها في التغيير الذي ربما يقودها إلى المجهول، لذا فهي قد ألفت هذا الواقع، وتمسكت بتفاصيله، وارتاحت له واستسلمت لأنيابه، ولم تقاوم أو تثور عليه، ولم تطمح إلى تجاوزه، وشيدت عالما من الحزن والقلق والكآبة والدموع والوحدة والحرمان تهرب إليه إذا ما حدث شيء يكدر صفوها أو ينذرها بتغيير ما. إن هذه الشخصيات تخشى التطلع إلى الأفضل حتى لا تنهار مع أنها ــ في استسلامها المهين

وتمسكها بواقعها المذري ـ قابلة للانهيار .

ويفسر المؤلف احتفاءه بالتفاصيل الصغيرة أو الدقيقة في مجموعته بقوله: (التفاصيل الصغيرة في نصي القصصي نتيجة لانطواء الشخصيات على ذاتها وتمسكها بعالم قابل للانهيار مقابل عالم آخر يهيمن بقوة). لقد رمز المؤلف إلى هذا العالم المهيمن بقوة بالشابين اللذين بصقا على وجه بائع الجرائد وهما بداخل السيارة الرياضية السوداء في قصة «الجريدة» وفي الفتى الأبيض الذي لكز صاحب قصة «الحمّام» وفي الصبي المشاكس الذي انتزع البرتقالة من يد حمود وصاحبه في قصة «البرتقالة» وفي أصحاب الشركة التي أعلنت عن وجود وظيفة شاغرة في إحدى الجرائد في قصة «ذلك وجهي» وفي نظرات الرجل الحليق في قصة «ترنيمة لفاصلة الأبيض» .

إنه في مقابل هذا العالم القوي المسيطر لا تجد شخصيات تلك المجموعة البائسة سوى التمسك بعالمها الضعيف وتفاصيله الفقيرة الهشة التي أوردنا أمثلة لها في مقدمة هذه القراءة للمجموعة القصصية «ظهيرة لا مشاة لها» ليوسف المحيميد .

خاتمة ونتائج

درسنا في هذا الكتاب مايقرب من مائة وستين نصًا قصصيا لأربعة عشر صوتا سعوديا معاصرا ينتمي أصحابها إلى الجيلين الأخيرين من الأجيال الأدبية في المملكة العربية السعودية، وتفاوتت حجم الدراسات المقدمة، كما تفاوتت عدد القصص المدروسة للصوت الواحد، فهناك من درسنا له قصة واحدة فقط (المشري ، وفوزية البكر)، وهناك من درسنا له قصتين فقط (العتيق) وهناك من درسنا له أكثر من مجموعة (حسين علي حسين) ولكن معظم الدراسات انصبت على مجموعة قصصية واحدة (بقية الأصوات).

ومن خلال هذه الدراسات والقراءات في قصص هذه الأصوات، نستطيع أن نخرج بنتائج وملاحظات عامة على النص القصصي السعودي، نجملها فيما يلي:

١ ـ أخذت القضايا الاجتماعية مثل الزواج والطلاق وعدم

الإنجـاب اهتمامـا كبـيرا لـدى بعـض الأصـوات ، وبخاصـة (اليوسف، الشملان ، الجار الله) .

٢ - أخذ موضوع الغزو العراقي لدولـة الكويت اهتمامـا لـدى بعض الأصوات، وبخاصة (اليوسف، الشقحاء) .

٣ ـ وجدت القضية العربية الفلسطينية صدى كبيرا لدى الكثير من الأصوات، وبعضهم عبر عنها تعبيرا مباشرا، والبعض الآخـر عبر عنها بطريقة رمزية ، ونتج عن ذلك بـروز الرمـز السياسـي بقوة في أعمال هؤلاء (السديري، الشقحاء، العتيق، تراوري) .

٤ ـ نجح أكـثر من صـوت في استخدام رمـز القطـة المتوحشـة الملونة ذات الشعر المنفوش والأظافر الطويلة، للتعبير عن صـورة المرأة في موقـف معين (حسين علي حسين، الشـملان). كمـا استخدم (السديري) رمز القطة ولكن بطريقة مغايرة.

٥ ـ برز عالم الطفولة والأحلام بقوة في معظم ـ إن لم يكن كـل ـ قصص الأصوات التي تعرضنا لها بالدراسـة، وذلـك في محاولـة للهـروب مـن الواقـع الأليـم، أو مـن عـالم الوحـدة والانعزاليـة والبكاء والهزيمة الداخلية للشخصيات القصصية. ولكن يلاحـظ أن هناك من قدّم هذا العالم البريء في صورة منفّرة، حيث تحـول

عالم الطفولة إلى عــالم فوضـوي، يحطـم أكـثر ممـا يبـني، وتحولـت البراءة إلى قسوة ووحشية ، وتحول الصدق إلى مؤامرة وهروب.

٦ ــ جاء الإنسان في معظم القصص المدروسة مقهـورا، ضعيفـا، وحيـدا، تعيسـا، محبطـا، مقـابل بعـض الشــخصيات المتســلطة، المتحكمـة، القـاهرة، ومنهـا شـخصية الأب الـتي تفـردت بهــذه الصفات عند (خال) وكان انحياز معظم الكتّاب إلى الشخصيات الفقيرة المهمّشـة الـتي تعيـش في قـاع القريـة أو المدينـة، وبصفـة خاصة عند كل من (تراوري، الحيميد، حسين علي حسين) .

٧ ــ لجأت معظـم الأصـوات إلى أسـلوب الاســتبطان الذاتــي والتحليل النفسـي للشـخصية القصصيـة، بالإضافـة إلى أسـاليب الارتـداد إلى الـوراء (الفـلاش بـاك) والبـوح الذاتي أو المناجـاة والمونولج الداخلي، والتأمل الفسلفي (الحزين) .

٨ ــ ظهرت مفردات البيئة المحلية، واستُخدمت الأمثال الشـعبية في العديد مـن القصـص الخاضعـة للدراسـة، كمـا بـرزت بعـض العـادات والتقـاليد المحليـة، فضـلا عـن بـروز اللغــة المحكيــة أو الشفهية، ومنها لغة العمالة الشرق آسيوية الوافدة علـى المجتمـع السعودي، وبخاصة عند (المشري، خال) .

٩ ـ اعتمدت معظم القصص على اللغة الشعرية ، أو على استغلال الطاقة الكامنة في لغة الشعر من حيث الإيحاء والتكثيف والتركيز والتصوير، والدقة في اختيار الكلمات، فضلا عن وجود ما يسمى بالتناص الشعري في عدد كبير من القصص وبخاصة مع بيت امرئ القيس :

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلِ   بصبح وماالإصباح منك بأمثلِ

١٠ ـ استُلهِمَتْ الكثير من الألفاظ القرآنية في مواضع معينة بالعديد من القصص التي تم دراستها .

١١ ـ ظهر اللون الرمادي بقوة في الكثير من القصص، وبخاصة لدى كلٍّ من (الشبيب، الجار الله، الحميد) بل إن مجموعة الشبيب كان عنوانها (الحزن الرمادي) ويرمز هذا اللون عادة إلى الكآبة والغموض والضبابية وانعدام الرؤية .

١٢ـ برزت ثقافة أصحاب القصص الخاضعة للدراسة بروزا قويا في الكثير من القصص .

١٣ـ برز ضمير المتكلم في العديد من القصص، مما يعني حضور الكاتب بقوة، وتقمصه لشخصياته، ومعايشته لها معايشة فنية دقيقة والتحدث عنها بلسانه مما يضفي نوعا من الحميمية بين

الكاتب وشخوصه .

١٤ ـ تجلى الصراع بين عالم القرية وعالم المدينة في أكثر من قصة، وكانت الغلبة لصالح المدينة في معظم الأحيان وبخاصة عند (حسين علي حسين) .

١٥ ـ تجلى الصراع بين القديم والجديد ، وبرزت التحولات الاقتصادية والاجتماعية وأثرها في المجتمع في بعض القصص التي دائما ماتنتهي بغلبة القيم الجديدة، وتقهقهر القديم وتلاشيه من الوجود (عبد الله حسين، اليوسف) .

١٦ـ لجأت بعض القصص إلى التعبيرات الجنسية المغلّفة لتعبر عن شوقها ورغبتها في الحياة، وأحيانا شذوذها وخروجها عن طبيعتها الإنسانية، وكانت تلك التعبيرات في معظمها ذات أداء أدبي وفني راقٍ، وذات إيحاء دال، مثل (الحقل ينتظر، جوف المدفأة مازال يشتعل، أرقب قدوم المطول، كل شيء بارد وخامد، البائع الشبق الذي يضغط على الأكف الصغيرة، ... الخ) غير أن قصص «الانحدار» تخرج عن هذا التغليف والإيحاء وتقدم لنا مباشرة صورة المرأة المبتذلة اللعوب، أو الغانية العاهرة، التي تقدم نفسها للعابرين، وتجيء ألفاظ الجنس في هذه

القصص مباشرة وصريحة .

١٧ ـ أحيانا تتدخل ثقافة الكاتب في مسار النص القصصي، وتقوم بتوجيهه إلى ناحية معينة مما يخرج النص عن كينونته القصصية، ويتحول إلى مجرد تعبيرات أو خواطر أدبية أو وجدانية.

١٨ ـ أحيانا يفسد الكاتب نصه القصصي بالتعليق على الأحداث، أو شرح مالاينبغي شرحه، أو بذكر تفاصيل يكون السكوت عنها أفيد للبناء القصصي، أو بكتابة مقدمات للعمل قبل الدخول إليه .

١٩ـ كثرت في معظم النصوص الأخطاء اللغوية والإملائية والمطبعية، كما لاحظنا وجود بعض المعلومات غير الحقيقية في بعض النصوص، مما يجعلنا نقول بوجود بعض الأخطاء (المعلوماتية) أيضا إلى جانب الأخطاء السابقة .

الفهرست

صدر للمؤلف

الشعر:

١ ـ مسافر إلى الله ـ شعر ـ الإسكندرية: كتاب فاروس ١٩٨٠.

٢ ـ ويضيع البحر ـ شعر ـ القاهرة: المركز القومي للآداب والفنون ـ سلسلة المواهب، وزارة الثقافة ، ١٩٨٥ .

٣ ـ عصفورا ن في البحر يحترقان ـ شعر (مشترك) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

٤ ـ أشجار الشارع أخواتي ـ شعر للأطفال ـ رابطة الأدب الإسلامي العالمية، بالتعاون مع دار البشير للنشر والتوزيع بالأردن، ١٩٩٤ .

٥ ـ حديث الشمس والقمر ـ شعر للأطفال ـ القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧.

٦ ـ تغريد الطائر الآلي. الزقازيق: سلسلة أصوات معاصرة، ١٩٩٧.

الدراسات الأدبية والنقدية:

١ ـ أصوات من الشعر المعاصر، الإسكندرية: دار المطبوعات الجديدة ، ١٩٨٤.

٢ ـ قضايا الحداثة في الشعر والقصة القصيرة ـ الإسكندرية: هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ١٩٩٣.

٣ ـ جماليات النص الشعري للأطفال ـ القاهرة: الشركة العربية للنشر والتوزيع ، ١٩٩٦.

٤ ـ أدباء الإنترنت .. أدباء المستقبل. الرياض: دار المعراج الدولية للنشر، ١٩٩٦.

٥ ـ من أوراق الدكتور هدارة. الإسكندرية: هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، بالتعاون مع كتاب فاروس للآداب والفنون، ١٩٩٨.

في المعجمية العربية

١ ـ معجم الدهر. الرياض: دار المعراج الدولية للنشر، ١٩٩٦.

٢ ـ معجم شعراء الطفولة في الوطن خلال القرن العشرين. الرياض: دار المعراج الدولية للنشر، ١٩٩٨.

شارك مع آخرين في إعداد:

١ ـ دليل مؤتمرات المملكة. الرياض: شركة الدائرة للإعلام، ١٩٨٩.

٢ ـ معجم الأدباء والكتاب. الرياض: شركة الدائرة للإعلام، ١٩٩٠.

٣ ـ معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. الكويت: ١٩٩٥.

٤ ـ الموسوعة العربية العالمية. الرياض: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ١٩٩٦.

٥ ـ كتاب ملتقى الشعراء العرب بالإسكندرية. الهيئة العامة لقصور الثقافة، فرع الإسكندرية، ١٩٩٨.

رقم الإيـداع : ٨٧٦١ / ١٩٩٨

الناشــــر

دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع
ش ملك حفنى ، قبلى السكة الحديد
بجوار مساكن دربالة أمام بلوك ٣
ص.ب. ٢١٥٧١ فيكتوريا ـــ اسكندرية